СИСТЕМА МОДЫ

СТАТЬИ ПО СЕМИОТИКЕ КУЛЬТУРЫ

LE SYSTÈME DE LA MODE

ROLAND BARTHES

LE SYSTÈME DE LA MODE
ESSAIS DE SÉMIOLOGIE
DE LA CULTURE

Editions du Seuil

РОЛАН БАРТ

СИСТЕМА МОДЫ
СТАТЬИ ПО СЕМИОТИКЕ КУЛЬТУРЫ

Составление, перевод с французского и вступительная статья С.Зенкина

МОСКВА
Издательство им. Сабашниковых

Данное издание выпущено в рамках проекта «Translation Project» при поддержке Института «Открытое общество» (Фонд Сороса) – Россия и Института «Открытое общество» – Будапешт.

Барт Р.

Система Моды. Статьи по семиотике культуры. – Пер. с фр., вступ. ст. и сост. С.Н. Зенкина. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.

ISBN 5-8242-0089-0

Книга включает не переведенные ранее на русский язык работы выдающегося французского критика и культуролога Ролана Барта. «Система Моды» представляет собой монографию, посвященную семиотике моды, ее описанию в масс-медиа, переводу зрительных образов на язык словесных знаков и социальных ценностей. В издание также включен ряд статей Р. Барта 60 – 70-х годов по семиотике культуры.

Предназначено всем изучающим проблемы культурологии вообще и семиотики в частности.

ISBN 5-8242-0089-0

РОЛАН БАРТ И СЕМИОЛОГИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ

Рассказывают анекдотическое происшествие из биографии известного математика П.Л.Чебышева. На лекцию ученого, посвященную математическим аспектам раскройки платья, явилась непредусмотренная аудитория: портные, модные барыни... Однако первая же фраза лектора: «Предположим для простоты, что человеческое тело имеет форму шара» — обратила их в бегство. В зале остались лишь математики, которые не находили в таком начале ничего удивительного. Текст «отобрал» себе аудиторию, создав ее по образу и подобию своему.

Ю.М.Лотман, «Текст и структура аудитории»

Когда в 1976 году, за несколько лет до гибели, Ролан Барт занял вновь образованную кафедру семиологии в Коллеж де Франс, то был и акт общественного признания новой науки, и акт признания самого Барта в роли ученого-семиолога. Однако уже через десять лет, в первых посмертных работах о нем, семиологическая премудрость стала отходить на второй план, уступая место *писательскому* творчеству. Сегодня о Барте пишут не семиологи (эта наука вообще вышла из моды, обратилась к более специальным задачам), а почти исключительно литературоведы, и они рассматривают его как писателя-эссеиста, критика, самое большее теоретика литературы; «семиологический» же период его деятельности, с конца 1950-х до начала 1970-х годов, либо с некоторым недоумением выносят за скобки как случайное увлечение структуралистской «научностью» (напоминая, что сам автор недолюбливал свои слишком строгие научные работы — «Основы семиологии», 1965, или «Систему Моды», 1967), либо анализируют как особый

этап на *писательском* пути Барта, как специфический эффект его *стиля*[1]. Сходная эволюция произошла и в истории русских переводов: первым их них стал – еще при жизни автора, в 1975 г. – перевод тех самых «Основ семиологии», образцово научного сочинения, но в дальнейшем центр тяжести публикаций сместился сперва к теоретико-литературным, а потом и к литературно-эссеистическим текстам. Барт-писатель затмил собой Барта-ученого.

Настоящее издание – попытка исправить положение, представив на русском языке труды Ролана Барта по теории знаковых систем (семиологии, семиотике), оставляя в стороне как его эссеистику, так и критику и теорию литературы: ни одна из публикуемых здесь работ не посвящена анализу какого-либо конкретного текста или автора, и речь в них идет почти исключительно о *нелитературных* системах коммуникации. Легкомысленно-«светский» характер большинства этих систем резко контрастирует с аскетичным, строго научным стилем анализа, рассчитанным отнюдь не на «широкую публику»; семиологический период в творчестве Барта вообще может трактоваться как своеобразная интеллектуальная аскеза.

Ни одна система не может быть адекватно описана на своем собственном языке – так и бартовскую семиологию мы попытаемся кратко охарактеризовать через сопоставления с другими дисциплинами и дискурсами.

Этика знака: между образом и делом

Одна из первых, еще прижизненных, критических работ о Барте имела в своем подзаголовке слова «политический взгляд на знак»[2]. Как стало ясно позднее, эта формулировка была не совсем точной. Политические суждения о культуре встречались у раннего Барта, последователя Сартра, Маркса и Брехта, автора ангажированной театральной критики и антибуржуазных «Мифологий» (1957); впоследствии же, именно по мере научной концептуализации «семиологического проекта», впервые намеченного в послесловии к «Мифологиям», политические тенденции постепенно сменились в его творчестве иным – *этическим* отношением к знакам. Именно в этом смысле Барт говорит в конце «Системы Моды» об «этике» систем (наст. изд., с. 314), а за

---

[1] Новейший (и вполне качественный) образец этого последнего подхода: Marc Buffat, «L'Aventure sémiologique», *Revue des sciences humaines*, n° 268, 2002, p. 27-39.

[2] Louis-Jean Calvet, *Roland Barthes, un regard politique sur le signe*, Payot, 1973.

несколько лет до того он формулировал ту же мысль как «ответственность форм»[1].

Этический подход к знаку заметен уже в отборе материала – семиотических систем, подвергаемых научному анализу. Мода, пища, бытовые вещи, сенсационная хроника происшествий – все это системы эйфорические, или, как часто выражается Барт, *эвфемические,* то есть доставляющие своим пользователям приятные переживания, нередко путем замалчивания неприятных сторон реальности. Главный фактор эйфоричности – сам код, на котором строится система: благодаря ему человек ощущает в мире успокоительную упорядоченность, и даже отталкивающие или тревожные факты «заклинаются», когда их четко именуют, делают «интеллигибельными». Так, на газетных фотографиях нередко изображаются драматические, даже трагические происшествия, но дополнительные коннотативные смыслы, диктуемые газетным кодом, уравновешивают прямое впечатление от факта удовольствием от его *понимания*: снят разрушенный землетрясением город – но по ряду искусно подчеркнутых бытовых деталей видно, что это город *арабский,* и даже без всякой ксенофобии, без всякого эгоистического чувства, что «это у них тряхнуло, а не у нас», одна лишь этнографическая опознаваемость таких деталей смягчает ужас, внушает чувство осмысленности мира, которую не разрушит никакая стихия: «человек любит знаки и любит, чтобы они были ясными» (наст. изд., с. 390).

Разоблачение благополучных иллюзий, которыми тешит себя человечество, – традиционная тема моралистической рефлексии; во второй половине XX века эта рефлексия получила новый толчок в экзистенциальной философии, предъявившей повседневному сознанию упрек в криводушном «самообмане», который именуется «спокойной совестью». Приводя в одной из своих теоретических статей[2] эти сартровские термины (mauvaise foi, bonne conscience), Барт применил их к специфически *знаковому* сознанию (в данном конкретном случае – литературному). Начиная с «Мифологий», он разоблачал идеологические иллюзии общества потребления, которое транслирует свои властные интенции через посредство «мягких» семантических механизмов, с помощью лести, а не запугивания. Разумеется, даже в таком обществе, не говоря уже об иных, например тоталитарных, имеются и другие семантические сис-

[1] «Литература сегодня» (1961). – Ролан Барт. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика.* М., 1989, с. 233 (в дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: *Избранные работы,* с указанием страницы).

[2] *Избранные работы,* с. 271 («Две критики», 1963).

темы, основанные на прямой агрессии и подавлении; однако у Барта они обычно остаются на периферии внимания[1], не ими он больше всего любит и умеет заниматься. И даже взявшись в статье «Семиология и медицина» (1972) анализировать, вообще говоря, не репрессивную, а чисто техническую знаковую систему, но служащую для «чтения» не удовольствий, а телесных страданий (болезненных симптомов), он сталкивается с недостаточностью своих методов и вынужден во многом пересказывать, порой открыто, а порой и без ссылок, книгу Мишеля Фуко «Рождение клиники» (1963): для понимания таких «дисфорических» знаковых феноменов фукальдианская «археология знания» подходит лучше, чем семиология Барта. Критикуя моральную недобросовестность эйфорических систем, эта семиология сама от них зависима – они ее преимущественные объекты.

По словам Барта, «можно представить себе градацию различных обществ по степени «откровенности» их семантических систем» (наст. изд., с. 319). Именно *откровенность,* эксплицитная выраженность всех передаваемых сообщений служит ему критерием моральной оценки знаковых систем; а они у него всегда оцениваются, даже при нейтрально-методическом описании. Например, дорожный знак представляет собой «абсолютно откровенное сообщение, оно не изображает из себя не-сообщение, оно представлено именно как сообщение» (наст. изд., с. 425), такой знак не маскируется под простую функциональную вещь. Откровенной знаковой системой является и реклама, где «вторичное означаемое (рекламируемый товар) всегда выставлено напоказ» (наст. изд., с. 414). Видимо, именно из-за своей своеобразной «честности» реклама столь часто привлекала внимание Барта: ей посвящены статьи «Рекламное сообщение» (1963), «Общество, воображение, реклама» (1968), а в немалой части также и «Семантика вещи» (1966) и «Риторика образа» (1964)[2]. При всей своей корыстной заинтересованности, рекламное сообщение побуждает аналитика не только к критическому разбору, но и к ироническому жесту «сотворчества», в котором оно будет переживаться «не как фатальность, а как цитата» (наст. изд., с. 455).

В предельном случае «откровенная» знаковая система смыкается с прямым социальным *делом,* которое уже ничего не означает, а потому и ничего не скрывает. В заключении про-

[1] Исключение, относящееся к «досемиологическому» периоду его творчества, составляют немногочисленные разборы собственно политических дискурсивных систем – таких, как официальная колониальная риторика или демагогия фашизоидного популиста Пужада в «Мифологиях».

[2] Русский перевод последней статьи см.: *Избранные работы,* с. 297-318.

граммной статьи «Лингвистика дискурса» (1970) Барт предлагает рассматривать его как высший уровень интеграции языковых единиц, позволяющий описать «*в семиотических понятиях* [...] тот момент, когда система соединяется с социально-исторической практикой» (наст. изд., с. 462). Не совсем понятно, как автор мыслил себе этот парадоксальный жест – описать на языке системы именно то, что этой системе уже не принадлежит (не вполне принадлежит); но в любом случае его этические ориентиры предельно ясны – дело, нацеленное на прямой практический результат, расценивается как этически доброкачественный объект, в отличие от всегда двусмысленного языка, который в лучшем случае может быть, подобно знакам Моды, лишь «проникнут мечтой о действии» (наст. изд., с. 255).

Можно определить и второй этический предел знаковых процессов, где они теряются уже не в плотности социального действия, а в неуловимости чисто субъективного представления, – это *образ.* Правда, в своих семиологических работах Барт чаще всего называл «образом» социализированный коммуникативный объект (скажем, визуальное изображение, функционирующее в процессе общения); в эссеистике 70-х годов это слово, не утрачивая исходного смысла, стало означать также и другое – внутреннее индивидуальное (само)представление, не доходящее до социализации[1]. Строго говоря, как чистой, внезнаковой практики, так и чисто индивидуального образа не существует, это предельные, идеальные точки; в частности, сам Барт признает, опираясь на данные современной психологии, что «не бывает восприятия без немедленной категоризации [...] фотография в самый момент своего восприятия уже вербализуется» (наст. изд., с. 389). И все же тройственная оппозиция «образ – знак – дело», отчасти аналогичная старинной бартовской оппозиции «стиль – письмо – язык»[2], помогает понять то место, которое занимает знак на оси его *этических* координат. Знак сходен с делом своей дискретнос-

---

[1] См. об этом наше предисловие к книге: Ролан Барт, *Фрагменты речи влюбленного,* М., Ad marginem, 1999, с. 23-45.

[2] См. первую книгу Барта «Нулевая степень письма» (1953). Реконструируемая нами оппозиция «образ – знак – дело» сходна также с тремя категориями Жака Лакана: «воображаемое – символическое – реальное», исключая, впрочем, последний член: «реальное» у Лакана отнюдь не трактуется как практическое вторжение человека в действительный мир. Стоит также заметить, что термин l'imaginaire («воображаемое») не всегда употребляется Бартом в лакановском смысле, так что по-русски его иногда приходится передавать как «образность» (например, в статье «Общество, воображение, реклама»).

тью (ведь практика всегда осуществляется по конкретному проекту, прилагается к определенной точке реального мира), но отличается от него своей нетранзитивностью или опосредованной транзитивностью. В знаке может иметься и образная, континуальная составляющая (особенно в знаках визуальных, точнее, опирающихся на визуальный материал), но она служит лишь для мистификации, натурализации его социальных смыслов: «система коннотативного сообщения «натурализуется» именно с помощью синтагмы денотативного сообщения»[1].

Если взять конкретную систему вестиментарной Моды, то в ней эта оппозиция трех систем как бы спроецирована внутрь одной системы, выражаясь через оппозицию трех видов сообщения, «трех одежд», соседствующих на страницах модного журнала: 1) одежды-образа (фотографии или рисунка, обладающих лишь ограниченной знаковостью), 2) одежды-описания (текста, комментирующего и эксплицирующего образ) и 3) реальной одежды (вернее, технологических операций, излагаемых в «указаниях для пошива», то есть в практически-транзитивном тексте Моды). Сложным знаковым устройством обладает вторая система (и именно ее структурному анализу посвящена монография «Система Моды»): первая и третья системы в основном исчерпываются своим денотативным сообщением – передачей визуального образа или инструкцией для практических действий, тогда как система одежды-описания насыщена коннотациями; она располагается «между вещами и словами» (наст. изд., с. 62), связывает Моду с внешним миром, но в то же время и тенденциозно деформирует этот мир. Здесь особенно важны «мирские» значения модной одежды (в так называемых «комплексах А») – прямо высказываемые модным журналом соотношения между той или иной одеждой и жизненными ситуациями, событиями, ценностями, которые она «выражает» (труд и праздник, возрастные и социопрофессиональные модели: одна одежда эквивалентна путешествию, другая – молодости, и т.д.). В результате возникает уникальный феномен «именования означаемых», специфичный для многих высказываний Моды и отсутствующий практически во всех остальных знаковых системах: «...в комплексах А происходит то, чего нет в языке, – у означаемого есть свое отдельное выражение» (наст. изд., с. 226); при стандартной семиотической ситуации, описанной Соссюром, означаемое носит имплицитный характер, мы понимаем его лишь путем опознания означающего, в случае же «мирских означаемых» Моды оно не толь-

---

[1] *Избранные работы,* с. 318 («Риторика образа»).

ко угадывается в одежде-образе, но еще и эксплицируется в специально сопровождающем ее тексте. Этот текст приобретает метаязыковой характер, наподобие учебника или словаря, объясняющего значения знаков. Конечно, это не простодушная «откровенность» рекламы, прямо заявляющей о своей коммерческой «сверхзадаче»: «мирские означаемые» Моды отсылают к фиктивному, мистифицированному миру, и все же сам факт удвоения означающих (с одной стороны, собственно описание одежды, с другой – прямо названное понятие: «для коктейля») провоцирует метаязыковую деятельность, окончательным итогом которой, собственно, и является толстая монография Барта. Этой оригинальной особенностью модных описаний – металингвистической экспликацией «мирских означаемых» – очевидно, и был продиктован выбор Моды как предмета образцового методологического анализа; Мода вряд ли заинтересовала бы Барта, будь в ней лишь чисто формальный код членения одежды, отсылающий к одному-единственному скудному означаемому «модность» (то, что он называет «комплексами B»); зато благодаря своим «комплексам A» Мода предстала как неординарный и богатый семиотический объект – мистифицированная система отношений между одеждой и жизнью, между образом, знаком и делом.

Феноменология знака: when is sign?

В 60-х годах Барт по-разному определял соотношение между *знаком* и *сообщением*. Иногда эти понятия прямо уравниваются: «между тем сообщение, или знак...» – и определяются стремлением «нам нечто сообщить, дать понять» (наст. изд., с. 358); в другом, более точном смысле сообщение – просто коммуникативная цепь, которую образуют «источник-отправитель, канал передачи и среда получателей» (наст. изд., с. 378), но этих условий еще недостаточно для появления собственно знака: как предостерегает Барт, «не следует смешивать понятия *значить* и *сообщать*» (наст. изд., с. 417). Чтобы имел место знак, требуется дискретность – разбивка семиотического материала на отдельные единицы посредством определенного кода; между тем некоторые системы коммуникации, например фотография, представляют собой «сообщение без кода», механически изготовленное отображение объекта, плохо поддающееся расчленению на отдельные знаки.

Расширяя, по завету Соссюра, область занятий семиологии с естественного языка на другие, неязыковые системы, Барт столкнулся с проблемой недискретных, аналоговых сообщений, которыми изобилуют визуальные коммуникации (напри-

мер, кино и фотография). Поначалу, анализируя в одноименной статье 1960 года «проблему значения в кино», он выделял лишь «в некоторых кадрах [...] некоторые элементы», которые «представляют собой настоящие *сообщения*» (наст. изд., с. 358), то есть дискретные знаковые единицы в отличие от чисто аналоговых изображений; при таком описании кинофильм имеет неоднородный характер, местами знаковый, а местами нет: «Разумеется, фильм нельзя считать чисто семиологическим образованием, целиком сводить к грамматике знаков» (наст. изд., с. 358)[1]. Но в дальнейшем Барт пришел к выводу, что сообщение присутствует и в аналогических визуальных изображениях, просто образуют его означающие двух разных видов: «бескодовые» денотативные означающие (то есть собственно визуальные формы) и означающие-коннотаторы, которые «образуют в целостном изображении *дискретные*, а вернее, *эрратические черты*»[2]. «Язык» кинокадра или фотоснимка (сам Барт ставит слово «язык» в кавычки, подчеркивая, что речь идет не о коде лингвистического типа) «отчасти похож на некоторые идеографические языки, где смешаны аналогические и сигналетические единицы» (наст. изд., с. 389). Исследователь избегает отождествлять эти «сигналетические», то есть дискретные элементы сообщения со знаками, предпочитая менее обязывающие термины «единицы», «черты», «означающие». Между тем по классификации знаков Ч.С.Пирса «аналогические единицы» сообщения тоже включаются в категорию знаков под названием *иконических* знаков, где означаемое и означающее связаны отношением сходства; в этом смысле денотативные и коннотативные единицы визуального сообщения различаются просто как знаки-иконы и знаки-символы.

Здесь, однако, встает более общий вопрос, основополагающий для исследования всех, но особенно визуально-аналоговых коммуникаций: а при каких условиях можно считать некоторый факт *знаком*? Как известно, Нельсон Гудмен предложил заменить в эстетике эссенциалистский вопрос «What is art?» («Что есть искусство?») интенционалистским вопросом «When is art?» – «Когда (нечто) есть искусство?», когда не-

---

[1] Интересно, что Барт-семиолог никогда не анализировал целых кинофильмов, ограничиваясь разбором отдельных статичных кадров-«фотограмм» (например, в статье «Третий смысл», 1970); он если и не сводил кино к фотографии, то сближал их между собой и изучал прежде всего то, что есть между ними общего.

[2] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, t. 1, Paris, Seuil, 1993, p. 1428 («Риторика образа», 1964; ср. *Избранные работы*, с. 317). Об «эрратичности» визуальных коннотаторов речь будет ниже.

кий объект становится искусством? Тот же вопрос можно с полным основанием ставить и в семиотике: when is sign? when is message? когда некий объект или поступок является значимым, а не чисто природным или чисто функциональным? «когда вещь начинает что-то значить?» (наст. изд., с. 419).

Действительно, если произвольные знаки-символы могут что-то значить только через посредство дискретного кода, который и служит необходимым и достаточным условием их семиотичности, то континуальные и «бескодовые» знаки-иконы типа фотоснимков (не говоря здесь о третьем типе знаков – индексах, где между означающим и означаемым отношение смежности или причинности) именно в силу отсутствия в них кода не отделены четкой границей от естественно возникающих отображений. Например, фотопластинка, отснятая фотографом, представляет собой иконический знак сфотографированной реальности; если же она была засвечена случайно, то она тоже содержит в себе аналогическое отображение светившихся объектов и в силу этого может *использоваться* как их знак (известно, что именно случайно засвеченная фотопластинка помогла Анри Беккерелю открыть радиоактивность урана), но знаковый характер этого отображения остается как бы в потенции, подобно тому как потенциальным является эстетическое качество какого-нибудь диковинного камня, пока его не найдет и не выставит на обозрение художник. Порогом знаковости служит здесь *социализация*, момент включения предмета в общественный быт (в выставочную экспозицию, в научный доклад и т.д.). Но всегда ли можно доказать социализацию вещи? Барт не раз приводит пример с древнеримской солдатской накидкой-«пенулой» – случайным одеянием из подручного материала, которое стало фактом римской цивилизации, когда начало стандартно изготовляться и получило имя; даже сугубо импровизированное «одеяние» бродяги, добавляет он, быстро становится знаком «бродяжничества», – однако момент такого становления-знаком практически неуловим: а вдруг предмет «стал знаком» по воле самого семиолога (он ведь тоже представитель общества)?

Итак, стоит признать, что сообщения могут обходиться без кода, как интенциональность знака оказывается зыбкой и труднодоказуемой[1]. Расширив сферу своих интересов от коди-

[1] В эстетике и теории литературы это, в свою очередь, ведет к «смерти Автора», если понимать последнего как субъекта «замысла», залог интенционального единства художественного произведения. Современный анализ вопроса см.: Антуан Компаньон, *Демон теории*, М., изд-во им. Сабашниковых, 2001, с. 55-112.

фицированных языковых знаков к знакам визуальным, семиология столкнулась с проблемой верифицикации значений: не получается ли, что она насильственно вменяет вещам эти значения, «вчитывает» в них смысл, которого они не имеют?

Проблема эта старше, чем научная семиология. Она укоренена уже в лексической структуре французского (и не только французского) языка, где глагол lire (читать) часто применяется к операциям, не предусматривающим распознавания интенциональных знаков: этот глагол, по словам Барта, «может насыщаться, катализироваться множеством дополнений; я «прочитываю» тексты, образы, города, лица, жесты, сцены и т.д. [...] читаемый мною объект обоснован единственно моим намерением читать [...] то есть составляет предмет феноменологии, а не семиологии» (наст изд., с. 490). Язык здесь выражает глубинную архаическую интуицию людей – что мир полон знаков, возникших до и независимо от них. Об этом напоминал Умберто Эко, отмечая склонность Барта семиотически «читать» весь мир, а не только системы, специально созданные для коммуникации: «На самом деле наука о знаках, или semeia, как она проявляется от Гиппократа до стоиков, интересуется не словесным языком, но прежде всего природным миром, а уже вследствие этого и миром всякого рода вещей, образов и эмблем [...]. Барт «Мифологий» [...] инстинктивно занимается семиологией так, как занимались ею великие основатели этой дисциплины в древней Греции»[1]. Ролан Барт, сам эллинист по образованию, был чувствителен к тому «всепроникающему *трепету* смысла, который, по словам Гегеля, слышали древние греки во всех явлениях естества»[2]; но если в эссеистической, «литературной» книге «Мифологии» он увлеченно занимался «чтением мира», распространяя почти на всю окружающую реальность презумпцию знаковости[3], то в более строгих семиологических работах 60-х годов он старался – в чем и заключалась их научность – воздерживаться от такого «чтения», грозящего регрессивным возвратом на стадию мантических, гадательных практик. Подобную практику он выявляет,

---

[1] Umberto Eco, Isabella Pezzini, «La sémiologie des *Mythologies*», *Communications*, 1982, n° 36, p. 22, 23.

[2] *Избранные работы*, с. 260 («Структурализм как деятельность», 1963).

[3] «Часто ли случается нам за целый день попасть в действительно *ничего не значащее* пространство? Очень редко, порой и ни разу. Вот я стою на берегу моря – само по себе оно, пожалуй, и не несет никакого сообщения. Зато сколько семиологического материала на пляже! Флаги, рекламные плакаты, указатели, таблички, одежда отдыхающих, даже их загар – все это суть сообщения». – Ролан Барт, *Мифологии*, М., изд-во им. Сабашниковых, 1996, с. 237.

например, в традиционной медицинской семиологии, которая «довольно точно соответствует какой-нибудь схеме анимистского типа: в конечном счете болезнь мыслится как некая личность, изначально таящаяся под кожей, в глубине тела, но подающая знаки, отправляющая сообщения, которые врач должен получать и дешифровывать, почти так же как гадатель; в реальности это мантика» (наст. изд., с. 488). Болезнь в роли отправителя сообщений – это явно расширительное, ненаучное применение семиотических категорий, и Барт-ученый ищет средства для предупреждения подобных логических злоупотреблений.

Таких средств он находит два. Первое из них можно назвать *проверкой на переводимость*. Имея дело с системами искусственно-бытовыми, исследователь выделяет в них дискретный код лингвистического типа. Еще в «Мифологиях» он занимался семиологическим анализом бытовых вещей – таких как пища, автомобиль, детские игрушки. У них двойственная природа, практическая и семиотическая одновременно: они для чего-то *служат* и что-то *значат*. «Например, пища служит для еды – но она также служит и для *значения*»[1]; «у вещи всегда есть смысл, который не покрывается ее применением» (наст. изд., с. 418); для социализированных, пусть даже сколь угодно функциональных вещей «любая функция является как минимум знаком себя самой» (наст. изд., с. 298). В этом случае вещь соотносится с кодом языкового типа, есть возможность *высказать* ее значение с помощью языка. Оттого-то даже чисто фиктивная, нереальная псевдофункциональность модной одежды («платье для коктейля», «для отпуска на Таити» и т.п.) стала для Барта счастливой находкой: ведь здесь язык открыто поддерживает своими категориями бытовую вещественность одежды. Обобщением подобных «псевдореальных» кодов, на самом деле вещественных лишь по субстанции означающего, а во всех остальных отношениях строго следующих языковой модели, явился знаменитый тезис Барта, впервые высказанный в «Основах семиологии», а затем повторенный в «Системе Моды»: «Не служит ли слово неизбежным посредующим звеном любого знакового образования? [...] А потому, возможно, следует перевернуть наоборот формулу Соссюра и заявить, что семиология сама составляет часть лингвистики» (наст. изд., с. 33). Многие «производные», невербальные системы, такие как система Моды, допускают перевод на словесный язык, и даже более того, сами практикуют его, то есть

[1] *Избранные работы*, с. 233 («Литература сегодня», 1961). Ср. в наст. изд. статью «К психосоциологии современного питания» (1961).

перекодировка имеет место не только при научном исследовании культуры, но и непосредственно в ее практике – когда, например, модные журналы описывают одежду, а реклама создает привлекательные образы вещей.

Второе средство для проверки семиотичности объектов культуры – это как бы негативная проверка, поиск тех предельных моментов в жизни знаковых образований, когда те утрачивают свою знаковость, когда их смысл «приостанавливается». Функциональные вещи почти всегда наделены смыслом, кроме сугубо экспериментальных импровизированных вещей (да и то им быстро присваивается некий смысл – хотя бы смысл «бессмысленности»), но зато в некоторых коммуникативных и социализированных объектах можно иногда проследить моменты не-значительности. Для бытовых вещей это их «экзистенциальное» состояние, порой переживаемое человеком и нередко воссоздаваемое в литературе и искусстве (в «Тошноте» Сартра, в пьесах Ионеско и т.д.). Для фотографии это так называемые «травматичные» снимки: «"мифологический" эффект фотографии обратно пропорционален ее травматическому эффекту» (наст. изд., с. 392)[1]. Травматичные снимки напрямую нацелены на телесное переживание; к нему же могут отсылать и другие визуальные сообщения, например рекламные, где содержатся фантазматические мотивы фрагментации тела: «Поэтому в рекламе следы эротики можно найти не в фотографиях красоток и плейбоев, а в том очень сдержанном фетишизме, когда порой некоторая часть человеческого тела вдруг выделяется – губы, рука, ступня, нога, шевелюра» (наст. изд., с. 454). Человеческое тело трудно свести к состоянию пассивного материала, носителя культурных значений; это старается сделать с ним медицина или Мода («Представим себе (если возможно) женщину, покрытую бесконечной одеждой, которая непосредственно соткана из всего, что говорится в модном журнале, – ведь эта бесконечная одежда дается через посредство бесконечного текста» – наст. изд., с. 77), но тело оказывает сопротивление культуре и семиотике, образуя предел, за которым кончаются знаки.

Логика знака: текучесть смысла

Начиная с 60-х годов Барт не раз жаловался, что структурная семантика «находится в некотором тупике» (наст. изд., с. 483). Одна из причин этого заключалась в том, что струк-

[1] Ср. в «Мифологиях» главу «Фото-шоки», где объясняется, как трудно на самом деле достичь такого «травматического эффекта».

турную теорию смысла не удавалось связать, соотнести с формально-логическими его моделями[1]. Серьезно интересуясь логикой и широко пользуясь логическими понятиями и концепциями, Барт не мог не ощущать несовместимости двух дисциплин: главные схемы преобразования смысла в ходе внутризнаковых процессов носят характер не логический, а чисто семантический – даже не всегда структурно-семантический (в частности, не всегда бинарный)[2].

Это относится к важнейшему для всей бартовской семиологии понятию *коннотации*. Как известно, Барт не сразу стал отделять это понятие от парного с ним логического термина «метаязык»[3]. В семиологических работах 60-х годов он принял строгое *лингвистическое* определение Луи Ельмслева: коннотация есть знаковая система, план выражения которой образует другая знаковая система. Между тем существует и другое, *логическое* определение, где соотносятся уже не две знаковых системы, а два смысла – денотативный и коннотативный: «денотация это то же самое, что *экстенсивность* понятия, и тогда коннотация совпадает с его *интенсивностью*»[4]. На первый взгляд, конкретные семантические разборы Барта не противоречат такому определению: когда, скажем, в статье «Проблема значения в кино» он приводит примеры семантических стереотипов кино, то знаковый комплекс «неоновый свет, продавщица сигарет в короткой юбочке, серпантин, конфетти и проч.» имеет своим денотативным значением некое изображаемое в фильме развлекательное заведение на парижской площади Пигаль (это его экстенсивное, вещественное содержание), а коннотативным – «пигальскость» как таковую (интенсивный, понятийный смысл) (наст. изд., с. 364). Все дело, однако, в том, что такие коннотативные понятия, примеры которых Барт приводил еще в «Мифологиях» («китайскость»,

[1] Симптоматичным фактом может служить, например, появление в 1969 году книги Жиля Делёза «Логика смысла», написанной без всякой оглядки на структурно-семантические исследования.

[2] В конце «Системы Моды» Барт сравнивает Моду с формальной логикой – но не по внутренним механизмам смыслообразования, а лишь по внешнему статусу: обе представляют собой совершенные машины, неутомимо вырабатывающие пустые смыслы.

[3] См.: Umberto Eco, Isabella Pezzini, *Art. cit.*, p. 38-39, а также нашу вступительную статью в кн.: Ролан Барт, *Мифологии*, с. 18-22.

[4] Умберто Эко, *Отсутствующая структура: Введение в семиологию*, СПб., Петрополис, 1998, с. 50. Неясно, насколько хорошо Барт знал это определение, связанное с традицией формальной логики; впрочем, только что процитированный текст У.Эко впервые был опубликован в 1967 году, а Барт в эти годы систематически общался со своим итальянским коллегой.

«правительственность» и т.д.), носят расплывчатый, импровизированный характер, для их формулирования приходится всякий раз изобретать несколько неуклюжие неологизмы; это скорее смысловые «туманности», чем точные, строго определимые логические концепты. Коннотативные понятия не поддаются дискретной структуризации, и их невозможно описать в терминах логики, всегда имеющей дело только с дискретными смыслами. Как показано в «Системе Моды», коннотация лишь «псевдологична» (наст. изд., с. 317), а «рационализация» знака, превращение в нем семиотических отношений в логические возможны лишь в качестве одного из семантических *эффектов* кода, благодаря которому знак лукаво скрадывает собственную знаковую природу.

В свое время Барт анализировал «миф» – коннотативный знак – как «похищение языка», силовой захват первичного смысла смыслом вторично-паразитарным. Эта трактовка была бы, конечно, невозможна, будь денотация и коннотация всего лишь разными, аналитически выделенными и не имеющими самостоятельной реальности аспектами знака; между аспектами не бывает борьбы, конфликта и «обкрадывания». Чтобы были возможны такие отношения, денотация и коннотация должны пониматься как *однородные* и самостоятельные, конкурирующие между собой образования – как два отдельных знака, а не как логически вычлененные элементы смысла. А между такими самостоятельными знаками имеет место не только (может быть, и не столько) дискретное соотношение структурной упорядоченности, сколько непрерывный процесс *перетекания смысла,* смысл высасывается коннотативным знаком-паразитом из первичного денотативного знака[1]. Смысл, с которым работает Барт, – это не дискретно-«порционный» смысл логических понятий и пропозиций, а текучий, континуальный смысл коннотативных псевдопонятий и семантических процессов; он поддается лишь приблизительному и субъективному членению, он если и концентрируется в некоторых точках знаковой структуры, то лишь для того, чтобы свободно перетекать из них в другие точки. Текучесть, непрерывная подвижность смысла – это важнейшая идея или, если угодно, интуиция Барта-семиолога.

Иллюстрацией может служить понятие вестиментарной *матрицы,* разработанное в «Системе Моды». Минимальная структура означающего в модной одежде-описании складывается, как показывает Барт, из трех членов – *объекта* (вещи в целом),

---

[1] Ср. наш анализ этой тематики в предисловии к кн.: Ролан Барт, *Мифологии,* с. 11-12.

суппорта (выделенной части или детали) и *варианта* (качеств этой части или детали, варьирование которых как раз и образует процесс смены Моды): так, в структуре *кардиган с закрытым воротником* объектом значения является *кардиган* в целом, непосредственным носителем-суппортом значения – конструктивная деталь *воротник*, а вариантом – его *закрытость*, которая при другой моде может заменяться *открытостью*. Такие матрицы представляют собой минимальные кирпичики, из которых складывается описание любой модной одежды.

Структура матрицы – особенно пары «суппорт – вариант», которую Барт выделяет в особую категорию «модной черты», – отчетливо напоминает предикативную структуру: с одной стороны, есть логический субъект («воротник»), с другой стороны, приписываемый ему предикат («закрытый»). Предикат имеет абстрактную форму, это отвлеченное понятие, тогда как субъект-суппорт обладает смешанной природой, имеет не только понятийную, но и материальную определенность. По мысли Барта, такое деление на неизменную субстанцию и переменчивое формальное различие всегда присутствует в производных семиотических системах типа одежды или пищи, опирающихся на такой материал, который, в отличие от звуков речи, изначально имеет иное, практическое назначение, кроме сигнификации: «...все системы коммуникации, опирающиеся на объекты, которые существуют технически или функционально до своего значения, обязательно должны включать в себя суппорты, отличные от вариантов» (наст. изд., с. 99).

Существенно, однако, что между тремя элементами вестиментарной матрицы происходит процесс, который Барт называет «излучением смысла»: «В одежде (одежде-описании) система лишь кое-где ставит свою печать в изначально незначимой массе, но через посредство матрицы эта печать как бы излучается на всю вещь» (наст. изд., с. 101). Это значит, что фокусом или источником модного смысла является только нематериальное качество «закрытости», приписанное ограниченному элементу одежды – «воротнику», но через этот точечный суппорт смысл, возникающий благодаря переменчивости варианта, разливается на весь объект, сам по себе инертный в отношении модного смысла; Мода умеет «просвечивать смыслом инертные материалы» (наст. изд., с. 277). Эстетика «мелочи», минимального отличия, образующего элегантность, проанализированная Бартом в статье «Дендизм и Мода» с точки зрения ее социологического генезиса[1], получает

[1] Ср. ту же эстетику «мелких причин и крупных последствий», которую Барт обнаруживает в сенсационной хронике («Структура "происшествия"»).

здесь семиологическую интерпретацию: она обусловлена процессом текучего распространения смысла, изначально сосредоточенного лишь в некоторых пунктах среди «изначально незначимой массы». Происходит любопытный перекрестный обмен: текстуальная «одежда-описание» проецирует свои дискретные категориальные членения на непрерывную форму «одежды-образа», но при этом сама заражается континуальными процессами на уровне своих элементарных микроструктур. Хотя матрица означающего сама по себе еще не обладает значением (значение лишь приписывается ей извне системой Моды – скажем, тот же «кардиган с закрытым воротником» может нести коннотацию «нарядности»), этот процесс перетекания или излучения смысла аналогичен «истечению» смысла от одного знака к другому при коннотации, а потому и многоэтажная «архитектура матриц», элементы которой могут образовываться другими, более детализированными матрицами, по форме своей почти точно совпадает с многоярусным строением коннотативных знаков и знаковых систем, между которыми циркулирует смысл: речь идет об одной и той же общей интуиции.

Перетеканием смысла задается своеобразная структура одежды, вернее, облеченного ею тела, а еще вернее, *изображения* этого тела (тела манекенщицы), представленного на фотографии или рисунке в модном журнале и комментируемого одеждой-описанием. Такая структура соединяет в себе непрерывность и неизотропность: некоторые точки визуального изображения более значимы, чем другие[1]. Это и есть те эрратические (бродячие, незакрепленные) коннотаторы, о которых Барт писал в статье «Риторика образа»: некоторые участки изображения как бы высвечиваются смыслом, излучая его на всю протяженность изображения, придавая ему обобщенные, по необходимости расплывчатые – ибо опираются они на неопределенно-подвижную опору – коннотативные смыслы, а перераспределением этих участков, перестановкой «дискретных знаков» элегантности (наст. изд., с. 394), *переконнотированием* образа и/или тела как раз и занимается Мода в ходе своих неисторических, беспамятно-диахронических вариаций[2].

---

[1] В том же смысле надо понимать и замечания Барта о семиологической структуре кинофильма. Как уже говорилось выше, «на протяжении фильма знаки распределяются с переменной плотностью» (наст. изд., с. **360**), означаемые обнаруживаются лишь в «эпизодических, дискретных, зачастую маргинальных элементах» фильма (наст. изд., с. 363).

[2] Темпоральная природа этих вариаций, которая у Барта толкуется как циклическое время «вендетты» (новая Мода полностью отменяет старую, чтобы через год так же недиалектически уступить место следующей),

Итак, знаковые системы если и обладают логикой, то это странная логика континуальных процессов, эрратических коннотаторов и неисторического варьирования. Барт стремился оценивать знаковые системы по их «откровенности»; но смысл знаков невозможно трактовать в категориях истины и лжи: недаром еще Гераклит говорил об оракулах, что они «не лгут, не говорят правду, но подают знаки»[1]. В результате мощных интеллектуальных усилий, направленных на создание научной теории знаковых систем, выясняется, что специфическая для них логика смысла не может быть адекватно отражена дискурсивной логикой науки. Ощущая это, Барт был вынужден искать других подходов.

Утопия знака: от знака к тексту

Одним из сигналов его методологического поворота стала небольшая статья «Мифология сегодня», опубликованная в 1971 году в том самом журнале «Эспри», где в 1952-м появилась первая из его «мифологий» – «Мир, где состязаются в кетче». Если в «Мифологиях» семиология еще заявлялась как будущая наука, которую предстоит сконструировать, то в этом позднейшем послесловии к старой книге она уже оказывается *завершенной* наукой, ставшей расхожим достоянием «любого студента» (наст. изд., с. 475), а потому и сама превратившаяся в мифологизированный объект. Переходя от этой старой семиологии на новые позиции, бартовская культурная рефлексия обращается к интуициям *плотности, компактности*, сгущенности социальных языков. Соответственно на место мифологии приходит новопроектируемая дисциплина, «рабочими понятиями которой будут уже не знак, означающее, означаемое и коннотация, а цитация, отсылка, стереотип» (наст. изд., с. 477). Нетрудно распознать в этих словах программу исследования *интертекстуальности.*

Как известно, понятие это было предложено ученицей Барта Юлией Кристевой. Соотношение ее концепций с мыслями самого Барта лучше всего видно в большой статье Кристевой, анализирующей, а главное, радикализирующей бартовскую монографию

небесспорна. В частности, по этому пункту с критикой Барта выступил Пьер Бурдье, противопоставив «туземной теории» времени Моды другую, реальную ее темпоральность, связанную с процессом институционализации новых «агентов» рынка Моды (кутюрье). См.: Pierre Bourdieu, «Le couturier et sa griffe: contribution à une théorie de la magie», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1975, n° 1, p. 23.

[1] Между тем «двойное понятие *денотация/коннотация* значимо лишь в плане истины», – признавал Барт в 1975 году, в книге-самоописании (*Ролан Барт о Ролане Барте*, М., Ad marginem, 2002, с. 79).

о Моде, – «Смысл и Мода» (1967). Выделим из нее только одну идею: Кристева объявляет первоочередным предметом рефлексии недодуманную, по ее словам, мысль Барта об *анафорических* отношениях в знаковых системах, или, по другой ее формулировке, об их *супрасегментных функциях:* «...речь должна идти не столько о знаке, сколько о *функции;* следовало бы говорить не о семиологии, а о транслингвистике, построенной не на отношениях между единицами, а на *супрасегментных операциях*»[1].

Лингвистическое понятие супрасегментности не раз фигурирует в семиологических работах Барта. Так, в статье «Психосоциология современного питания» он допускает возможность говорить о «духе» той или иной кулинарии – «составной единице, которой может быть приписано одно простое значение, в чем-то подобное супрасегментным просодическим значениям в естественном языке» (наст. изд., с. 372). Супрасегментные единицы выделяются и в семиотике Моды: например, среди означающих вестиментарного кода таковыми могут считаться родовая категория «силуэт» или же «вариант соединения» (коннектив); и Барт специально замечает по этому поводу, что такие означающие, распространяющиеся на многие самостоятельные, вообще говоря, элементы подобно их общей окраске или «интонации», имеют «особо ценный смысл; комплексам супрасегментных означающих [...] свойственна особая семантическая зрелость» (наст. изд., с. 190). «Зрелость» и «плотность» в данном случае – близкие характеристики: супрасегментные комплексы образуют смысловые сгустки-стереотипы, вступающие друг с другом в отношения интертекстуальной цитации через голову отдельных составляющих их знаков. Стремясь генерализовать семиотику знаков до семиотики интегрированных текстов и интертекстуальных отношений, Кристева выделяет в работах Барта идею таких супрасегментных знаков-текстов[2].

Переход от знака к тексту, закономерно включавший в себя «разрушение знака» (наст. изд., с. 476), резко снижал порог семиотичности, уровень, за которым начинается собственно знаковое функционирование культурных (да и природных) объектов. Если в сравнительно ранней статье о кино Барт, как мы помним, осторожно оговаривался, что «фильм нельзя считать чисто семиологическим образованием», что в нем лишь

---

[1] Julia Kristeva, *Σημειωτική: Recherches pour une semanalyse,* Paris, Seuil, 1969, p. 75.

[2] Ср. интерес Барта к лингвистическим феноменам «словофразы» или «холофразы» – устойчивых словесных сочетаний-стереотипов, функционирующих как целостные слова.

«некоторые элементы кадра представляют собой настоящие сообщения» (наст. изд., с. 358), то в интертекстуальных отношениях участвуют не только собственно знаковые элементы, но и «эмоциональные» или «чисто сюжетные» элементы, даже те намеренно «незначащие» элементы, которые режиссер может вводить в фильм (скажем, те же вещи в их отчужденно-«экзистенциальном» состоянии): весь материал фильма становится сплошным текстуальным образованием, которое может в качестве такового отражаться и опознаваться как цитата в каком-то другом фильме, или даже в тексте какой-то другой знаковой системы. Текст как целое онтологически предшествует отдельным знакам, которые могут в него включаться, – а значит, и само слово «текст» приходится употреблять здесь в кавычках, потому что такое туманное супрасегментное образование скорее уподобляется визуальному изображению (или, у Кристевой, *жесту*), нежели вербальному тексту.

Закономерно, что, размышляя о такой модели текста, Барт часто обращался именно к визуальным системам коммуникации, особенно к «сообщению без кода» в фотографии. В статье «Третий смысл: исследовательские заметки о нескольких фотограммах С.М.Эйзенштейна» он выделяет и рассматривает в фильмах советского режиссера некоторые отдельные кадры-фотограммы, отличая в них от обычного «символического смысла» (вообще говоря, того самого, что анализировался им в более ранней статье «Проблема значения в кино») некий иной, рассеянный в неуловимых деталях[1] «открытый смысл» (sens obtus); этот смысл связан с эмоциями, с конкретными телесными переживаниями от изображения, он «не включен в структуру, и семиолог откажет ему в объективном существовании», это «означающее без означаемого», «предмет роскоши, бессмысленная трата»[2]. Спустя еще десять лет (в книге «Камера люцида», 1980) этот загадочный «третий смысл» фотографии получит у Барта новую концептуализацию в форме знаменитого понятия punctum.

«Третий смысл» и punctum – это, казалось бы, противоположность интегрированному тексту; они диффузны и проступают в отдельных деталях изображения. На самом деле в них проявляется та же концепция текста-образа или текста-

[1] Вспоминая позднейшие идеи Карло Гинзбурга, есть все основания соотносить его с описанной итальянским ученым «уликовой парадигмой», техникой чтения неполных, неуловимых, не поддающихся кодификации признаков-«улик».

[2] *Строение фильма,* М., Радуга, 1985, с. 182, 184.

жеста, которую по-своему пыталась сформулировать Кристева. У Барта генеалогия этих понятий идет от неоднородной структуры модной одежды, где выделяются «излучающие смысл» точки «модных черт», и от дискретно-эрратических коннотаторов, которые обнаруживаются в визуальных изображениях; стоило сделать следующий шаг и оторвать эти рассеянные элементы текста от устойчивых означаемых, как они превращаются в анафорические (лишенные самостоятельного смысла) элементы, в «означающие без означаемых», стоящие в одном ряду с супрасегментными элементами. И те и другие не отсылают ни к каким определенным означаемым – только к другим текстам, и это их негативное качество выясняется лишь в ходе *чтения*. В известном смысле и тот утопический «текст», который постулируется поздним Бартом как антитеза реальным интегрированным текстам культуры, – это просто-напросто особая *техника чтения*, позволяющая привести их давяще-неподвижную «компактность» в движение.

Для Барта 70-х годов чтение выдвигается на первое место среди семиотических практик, именно благодаря ему в «произведении» обнаруживается «нечто от текста», а классические «тексты для чтения» приоткрывают в себе соблазн «переписывания». В статье «О чтении» (1976) Барт ясно дает понять, что «письмо», которое его тогдашние соратники из группы «Тель кель» выдвигали в качестве средства освобождения культуры, есть лишь следствие, едва ли не особая модальность активного чтения – чтения, вызывающего желание писать самому (отнюдь не обязательно так же, как читаемый автор)[1]. Барт-семиолог стоит «всецело на стороне читателя»[2] или зрителя визуальных изображений, интерпретатора культурных объектов; собственно, таким был и он сам, и именно потому он так и не стал настоящим «пи-

[1] Другое расхождение Барта с радикалами из «Тель кель» состояло в том, что он не был склонен деконструировать лингвистику (как Жак Деррида в прославивших его работах 60-х годов), но, напротив, в самой лингвистике, в структурных элементах языка искал опорные механизмы для новой творческой практики: это хорошо видно в таких его статьях, как «“Писать” – непереходный глагол?», «Лингвистика дискурса» и даже «Дискурс истории» – одна из пионерских работ по риторике исторического нарратива. Во всех этих текстах важнейшую роль играет лингвистическая категория «шифтера», переключателя между кодом и сообщением (конкретным творческим актом); благодаря шифтерам язык умеет преодолевать сам себя, превращаться из отвлеченно-властного «языка» по Соссюру в живую «речь».

[2] Marc Buffat, *art. cit.*, p. 32.

сателем», что всю жизнь был убежденным читателем, – «желание писать» не требовало себе реального удовлетворения, ему было довольно деятельности критического чтения, которая сама же ее и порождала.

Одним из воплощений утопического Текста оказывается – при правильном употреблении, при особом способе чтения – *словарь.* Словарь, «простой лексикон» выражал собой для Барта сущность Моды как корпуса значений (наст. изд., с. 315): Мода непрерывно *означивает* и переозначивает одежду и мир, приписывает им новые соотношения; соответственно высказывания Моды-описания представляют собой статьи периодически обновляемого словаря, где объясняется, что значат те или иные предметы одежды. С этой точки зрения особо важным оказывается предисловие Барта к энциклопедическому словарю «Ашетт» – небольшой текст, значительный не только из-за даты своего написания (это одна из последних работ, законченных автором незадолго до своей гибели в 1980 году), но и благодаря намеченной в нем системе читательских интенций, которая возвращает нас к проблеме этики – этики уже не знака, а текста.

«Не знаю, была ли до сих пор в эстетике хотя бы одна гедонистическая теория; даже в философии эвдемонистические системы встречаются редко», – сетовал Барт в статье «От произведения к тексту» (1971)[1]. Удивительно, но именно сухой и «благоразумный» познавательный инструмент – словарь – в конечном счете предстает у него как сильнейшее средство с одной стороны, тревоги, а с другой стороны – наслаждения. Словарь дает пережить дурную бесконечность языка: каждая из его дефиниций влечет за собой новые и новые[2]; зато он и чарует бесконечным богатством мира, которое в прихотливо-бессистемном порядке развертывается перед нами через ассоциации словарных статей. В «Системе Моды» подобным (пожалуй, менее совершенным) «окном в мир» представала Мода; а в одной из статей о рекламе Барт отмечал сходный феномен зачарованного перелистывания рекламных объявлений: «...в иллюстрированных журналах рекламные полосы читаются с тем же чувством получения информации, как и полосы новостей» (наст. изд., с. 451).

---

[1] *Избранные работы*, с. 422.

[2] Ср. статью «Семиология и медицина», где эта дурная бесконечность преодолевается *делом:* в некоторый момент мы прерываем чтение словаря, вырываемся из его «языковой тюрьмы» простым жестом – начинаем практически действовать с помощью добытых из словаря знаний (см.: наст. изд., с. 486).

Критерием сближения этих дискурсов служит для Барта опять-таки процесс *чтения* – чтения свободно-мечтательного, ломающего стереотипы и перегородки между разными коммуникационными системами.

Словарь, казалось бы, не имеет ничего общего с визуальным образом (если не считать возможных иллюстраций), он четко членится на статьи, а описание каждого слова – на отдельные значения и семантические гнезда; и все же потенциально бесконечный характер его чтения нейтрализует его моментальные, частные смыслы, нарушает устойчиво-неподвижные связи между означающими и означаемыми, и получается Текст как пространство текучего смысла, безостановочной деятельности, осуществляемой во многих измерениях, – несомненный предшественник компьютерного «гипертекста», до реального появления которого Барт не дожил всего одного десятилетия.

Тем более показательно для мышления Барта – критика и моралиста, – что в финале статьи после эйфорических и дисфорических функций словаря упоминается его *этическая* функция, прояснение и гармонизация языковых отношений между людьми: «...раз уж конфликты между людьми неизбежны (как нас в том уверяют), то пусть хотя бы они никогда не вспыхивают из-за словесных недоразумений [...] к такой музыке языковых отношений и призывает нас хороший словарь» (наст. изд., с. 503)[1]. «Ответственность форм» продолжала заботить Барта до конца жизни, и мысль о ней присутствует даже в самых утопических мечтаниях о текстах, способных в ходе творческого чтения преодолеть собственную знаковость.

Анализ бартовского «семиологического проекта» показывает, во-первых, открытый, разомкнутый характер той науки о знаках, которую Барт строил со второй половины 50-х годов, а затем, с конца 60-х, принялся решительно перестраивать: эта наука взаимодействует не только с породившей ее лингвистикой, но и с этикой, логикой, социологией, стремится не просто давать технические описания знаковых систем, но и систематически соотносить их с ситуациями индивидуальной и социальной жизни. Во-вторых, этот проект отличается научной строгостью и ответственностью,

[1] Ср. название недавно опубликованного (в 2002 г.) курса лекций Барта в Коллеж де Франс (1976-1977): «Как жить вместе».

самокритическим стремлением искать и оговаривать границы собственной релевантности, отделять в мире «знаковое» от «незнакового», избегать безоглядного пансемиотизма. В-третьих, важнейшей проблемой этой науки оказывается соотношение дискретного знака и континуального *образа*, понимаемого то как предел семиологии (в смысле образа чисто психического, индивидуального), то как один из ее важнейших объектов изучения (в смысле визуального иконического знака)[1].

Область культуры делится границей на две части – дискретную и континуальную, собственно знаковую и образную. В этом смысле переход Барта на рубеже 60-70-х годов «от науки к литературе» может трактоваться как переход по другую сторону указанной границы. Такая замена научного проекта на литературно-утопический, связанный с гедонистическим чтением сверхзнакового Текста, вытекала из сознания ограниченных возможностей и внутренних противоречий теории знака, которую не удавалось вполне адекватно описать на языке дискретной логики. Личная эволюция Ролана Барта и превратности его посмертной репутации, быть может, представляют собой что-то вроде уменьшенной модели общей интеллектуальной эволюции современной эпохи (ср. отступление от собственно семиотической парадигмы ряда других ученых – например, большинства советских теоретиков из Тартуской школы). «Скоротечность» семиологии, прозорливо отмеченная на последних страницах «Системы Моды» (наст. изд., с. 325), возможно, представляет собой ее конститутивную черту; но именно поэтому есть основание и предполагать, что рефлексия о знаках, сегодня в немалой степени утратившая былое обаяние, может вновь вернуться из забвения – с той эфемерностью и вместе с тем серьезностью, которую Ролан Барт обнаружил в Моде.

---

[1] Ср. характерное для ряда работ Ю.М.Лотмана категориальное напряжение между дискретно-сегментированным вербальным текстом (или письменным текстом, или текстом на естественном языке), складывающимся из отдельных единиц, и интегрированным иконическим знаком (или устной речью, или художественным текстом), в котором единство целого предшествует частям. Бартовская идея «плотности» или «компактности» социальных языков может быть соотнесена и с идеей «тесноты стихотворного ряда», сформулированной Ю.Н.Тыняновым в «Проблеме стихотворного языка»; правда, оцениваются они с противоположными знаками – тыняновская «теснота» есть положительное художественное качество, тогда как бартовская «плотность» служит предметом борьбы и критического преодоления.

Переводчик книги приносит глубокую благодарность Р.М.Кирсановой, взявшей на себя труд проверить терминологию костюма в «Системе Моды», и Филиппу Роже, который уже не в первый раз дал ценные пояснения ряда реалий французской бытовой культуры.

С.Зенкин

СИСТЕМА МОДЫ

ГРАФИЧЕСКИЕ СИМВОЛЫ, ИСПОЛЬЗУЕМЫЕ В КНИГЕ

∫	: Функция
≡	: Отношение эквивалентности
)(	: Отношение двойной импликации, или солидарности
•	: Отношение простой комбинации
≠	: Неравенство
/	: Релевантная, или значимая, оппозиция
/.../	: Слово как означающее
«...»	: Слово как означаемое
[...]	: Имплицитный термин
[—]	: Нормальное
Sa	: Означающее
Sé	: Означаемое

Отсылки к тексту состоят из двух цифр: первая обозначает главу, вторая – группу параграфов, если это римская цифра, или же параграф, если это цифра арабская.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Метод всегда сам заявляет о себе с первых же слов; а эта книга – методологическая, то есть неизбежно сама говорит за себя. Тем не менее, прежде чем пускаться в путь, автор хотел бы объяснить происхождение и смысл предпринятого им исследования.

Предмет этого исследования – структурный анализ женской одежды, как она описывается ныне в модных журналах; метод его исходит из общей науки о знаках, которую Соссюр постулировал под названием *семиологии*. Работа была начата в 1957 году и закончена в 1963-м; когда автор брался за нее и задумывал форму ее изложения, лингвистика еще не была тем образцом, каким она стала позднее для ряда исследователей; несмотря на ряд уже имевшихся трудов, семиология как дисциплина еще всецело оставалась в стадии проекта; поэтому любая работа по прикладной семиологии сама собой неизбежно принимала вид открытия, точнее первооткрывательства, – настолько ненадежными были результаты и настолько элементарными средства исследования. Имея дело с точно определенным предметом (в данном случае – с модной одеждой), но располагая лишь немногими рабочими понятиями, начинающий семиолог шел на рискованное приключение.

Следует признать, что сегодня эти приключения уже остались в прошлом. В пору написания своей работы автор еще не знал ряд значительных книг, вышедших в свет позднее; живя в мире, где рефлексия о смысле стремительно и разносторонне развивается, углубляется и разветвляется, пользуясь всем тем, чего достигала мысль вокруг него, автор изменился и сам. Значит ли это, что, публикуя с опозданием этот труд, он уже сам его не признает? Отнюдь нет (иначе он не стал бы его публиковать); просто здесь за буквальным смыслом *уже* скрывается и целая история семиологии; по сравнению с тем новым интеллектуальным ис-

кусством, что создается ныне, эта книга – как бы наивный витраж; надеюсь, читатели будут извлекать из нее не столько доктринальные положения или даже нерушимые исследовательские выводы, сколько ученические убеждения, искушения, испытания – в этом и состоит ее смысл, а может быть и ее польза.

Главное, что мне хотелось сделать, – это шаг за шагом реконструировать конкретную смысловую систему, действуя непосредственно, то есть как можно меньше прибегая к посторонним понятиям, даже к понятиям лингвистики, которые здесь используются, конечно, часто, но всегда на самом элементарном уровне. На этом пути автор встретил немало препятствий и отдает себе отчет в том, что некоторые из них так и остались неустраненными (во всяком случае, он старался не маскировать эти свои неудачи). Более того, по ходу дела изменился и сам семиологический проект: поначалу задачей ставилась реконструкция семантики реальной Моды (вещей, которые реально носятся или, в крайнем случае, фотографируются), но очень быстро выяснилось, что нужно выбирать между анализом реальной (или визуальной) системы и анализом системы письменной. Было принято решение избрать второй путь – по причинам, которые будут изложены позднее, так как они входят в состав метода. Итак, нижеследующий анализ касается лишь Моды-описания. Такой выбор способен обмануть чьи-то надежды; конечно, приятнее было бы овладеть системой реальной Моды (института, которым всегда живо интересовались социологи), и, возможно, полезнее было бы создать семиологию независимого объекта, никак не связанного с языком.

Тем не менее автор полагает, что, работая не с реальной, а с письменной (еще точнее – *описываемой*) Модой, он в итоге сумел до некоторой степени соблюсти сложный порядок своего семиологического проекта. Хотя материал работы и состоит исключительно из словесных высказываний, из «фраз», но анализу подвергается отнюдь не часть французского языка. Слова здесь отсылают не к какому угодно собранию реальных предметов, а к чертам одежды, которые сами уже образуют (по крайней мере, в идеале) знаковую систему. Таким образом, объект анализа здесь – не простая номенклатура, а настоящий код, пусть даже этот код действует лишь «на словах». Следовательно, данная работа по сути нацелена не на одежду и не на язык, а как

бы на «перевод» одежды в язык, поскольку одежда уже представляет собой систему знаков; это такой двойственный предмет, не соответствующий обычному разграничению, когда по одну сторону помещают реальность, а по другую язык, – а тем самым и не попадающий в ведение ни лингвистики, науки о словесных знаках, ни семиологии, науки о знаках вещественных.

Такая ситуация, конечно, неудобна для работы, исходящей из соссюровского постулата, согласно которому семиология «шире» лингвистики; но может статься, что это неудобство в конечном счете указывает на некую истину – а есть ли хоть одна сколько-нибудь обширная система вещей, которая могла бы обойтись без языка? Не служит ли слово неизбежным посредующим звеном любого знакового образования? Если не останавливаться на кое-каких рудиментарных знаках одежды (таких как эксцентричность, классицизм, дендизм, спорт, парадный костюм), то может ли она стать значимой без слов, которые бы ее описывали, поясняли, одаривали означающими и означаемыми, достаточными для образования настоящей смысловой системы? Человек обречен иметь дело с языком, и это нельзя игнорировать ни при каких семиологических исследованиях. А потому, возможно, следует перевернуть наоборот формулу Соссюра и заявить, что семиология сама составляет часть лингвистики; главная задача этого труда – показать, что в обществе подобном нашему, где мифы и ритуалы приняли форму *рациональных оправданий,* то есть в конечном счете словесную форму, язык служит не только моделью, но и основой смысла. В частности, при наблюдении Моды оказывается, что письмо – ее конститутивный элемент (поэтому в заголовке книги я даже счел излишним уточнять, что речь идет о Моде-описании): реальная система одежды – это всего лишь естественный горизонт, где Мода формирует свои значения; как целостность, как сущность Мода не существует вне слова. Поэтому неразумно было бы ставить реальность одежды *раньше,* чем слово Моды, – напротив, подлинно рациональным направлением будет идти от учреждающего слова к учреждаемой им реальности.

Такое неизбежное присутствие человеческого слова, разумеется, не проходит даром. Почему Мода так много говорит об одежде? Почему она помещает между вещью и ее пользователем столь роскошное богатство слов (не считая

зрительных образов), столь плотную сеть смыслов? Как известно, причина носит экономический характер. Расчетливое промышленное общество вынуждено воспитывать безрасчетных потребителей; если бы производители и покупатели одежды были равно сознательны, то одежда покупалась (и производилась) бы лишь по мере своего весьма медленного износа; Мода в одежде, как и все моды, зиждется на неравенстве двух сознаний – одно из них должно быть чуждо другому. Чтобы заморочить расчетливое сознание покупателя, необходимо прикрыть вещь сетью образов, оправданий, смыслов, облечь ее какой-то посредующей, вызывающей аппетит субстанцией, одним словом создать подобие реальной вещи, подменив тяжеловесное время износа другим, высшим временем, которое вольно и властно уничтожает само себя в акте ежегодного потлача. Итак, ни для кого не могут быть секретом коммерческие корни нашего коллективного воображаемого (подчиненного моде во всем – не только в одежде). Но стоит этому миру прийти в движение, как он отрывается от своих корней (да и как бы он мог их *копировать?*); его структура подчиняется универсальным правилам, присущим любой системе знаков. Это воображаемое, образуемое по принципу желания (надеюсь, семиологический анализ убедительно покажет это), на самом деле примечательно тем, что его субстанция – сугубо *интеллигибельная*: желания вызывает не вещь, а ее имя, торговлю стимулирует не греза, а смысл. А раз так, то бесчисленные вещи, наполняющие и образующие собой воображаемое наших дней, оказываются все более и более в ведении семантики, и лингвистика, при некотором своем развитии, должна обрести второе рождение как наука о всех воображаемых мирах.

ВВЕДЕНИЕ

МЕТОД

1. ОДЕЖДА-ОПИСАНИЕ

Кожаный пояс выше талии с приколотой розой, поверх мягкого платья из шетланда.

I. ТРИ ОДЕЖДЫ

1.1. Одежда-образ и одежда-описание

Я раскрываю журнал Моды[1] и вижу, что передо мной две разных одежды. Одну мне показывают на фотографиях или рисунках, это одежда-образ. Другая – это та же самая одежда, но описанная, преображенная в речь; скажем, справа сфотографировано платье, а слева оно превращается в *кожаный пояс выше талии, украшенный розой, поверх мягкого платья из шетланда,* – это и есть одежда-описание. В принципе и та и другая одежда отсылает к одной и той же реальности (к определенному платью, которое в определенный день носила определенная женщина), однако у них неодинаковая структура[2], так как они сделаны из разных материалов, а значит и отношения в них различны: для одной материалами являются формы, линии, поверхности, краски, а отношения носят пространственный характер, для другой же это слова, а отношения носят характер если не логический, то по крайней мере синтаксический; первая структура – пластическая, вторая – вербальная. Значит ли это, что каждая из этих структур целиком сливается с общей системой, из которой она возникла: одеж-

[1] Слово «Мода» в смысле fashion будет писаться с заглавной буквы, чтобы сохранить оппозицию между Модой и модой (fad).

[2] Хорошо было бы определять только вещи, а не слова; но слово «структура» пользуется ныне большим спросом, так что будем давать ему тот смысл, какой оно имеет в лингвистике: «автономное единство внутренних зависимостей» (L.Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Copenhague, Nordisk Sprog og Kulturferlag, 1959, p. 1).

да-образ с фотографией, а одежда-описание – с языком? Отнюдь нет: фотография Моды – это не просто фотография, она имеет мало общего, например, с газетной или любительской фотографией; в ней есть специфические единицы и правила; в рамках фотографической коммуникации она образует особый язык, где, очевидно, есть свой словарь и синтаксис, свои запрещенные и рекомендованные «обороты»[1]. Точно так же структура одежды-описания не может совпасть со структурой фразы – ведь если бы одежда совпадала с дискурсом, то достаточно было бы изменить один элемент этого дискурса, чтобы сделать иной и описываемую одежду; однако это не так – в журнале может быть написано и *летом рекомендуется носить тюссор*, и *тюссор прекрасно подходит для лета*, но в информации, которую он несет своим читательницам, ничего существенного не изменится; одежда-описание пользуется языком как носителем, но и оказывает ему сопротивление; в этой игре она и создается. Таким образом, мы имеем дело с двумя оригинальными структурами, хотя и производными от систем более обычных – одна от языка, другая от образа.

1.2. Реальная одежда

Можно подумать, что эти две одежды обретают тождество хотя бы на уровне реальной одежды, которую они как будто изображают, – что платье из словесного описания и платье с фотоснимка тождественны друг другу через посредство того реального платья, к которому они оба отсылают. Нет, не тождественны, а всего лишь эквивалентны: ибо так же как одежда-образ и одежда-описание различаются по своим материалам и отношениям, а следовательно и по структуре, точно так же у каждой из них иные материалы и иные отношения по сравнению с реальной одеждой; реальная одежда образует, следовательно, третью структу-

[1] Здесь мы затрагиваем общий парадокс фотографической коммуникации: будучи в принципе чисто аналоговой, фотография может характеризоваться как *сообщение без кода;* однако фотография практически никогда не обходится без значения – а значит, мы вынуждены признать существование фотографического кода, разумеется, функционирующего лишь на второй ступени, которую мы позднее назовем уровнем коннотации (ср. «Фотографическое сообщение» [в настоящем издании] и «Риторику образа» [R. Barthes, «Rhétorique de l'image», *Communications*, novembre 1964]). Для модного рисунка вопрос не столь сложен, так как своим *стилем* рисунок открыто отсылает к некоторому культурному коду.

ру, отличную от первых двух, хотя она и служит им моделью; точнее, к этой третьей структуре принадлежит модель, которой следует передаваемая ими информация. Как мы видели, единицы одежды-образа относятся к разряду форм, а единицы одежды-описания – к разряду слов; что же до единиц реальной одежды, то они не могут относиться к языку, ибо, как мы знаем, язык не является сколком с реальности[1]; нельзя также, хотя и велико искушение, отнести их к разряду форм, так как «зримость» реальной вещи, даже в особо удобных условиях ее представления, еще не исчерпывает собой ее реальности, а тем более ее структуры – мы всегда видим лишь какую-то ее часть, то, как она используется кем-то в каких-то обстоятельствах, как некто ее носит; чтобы проанализировать реальную вещь в систематических понятиях, то есть достаточно формальных для описания всех аналогичных вещей, пришлось бы, вероятно, обратиться к тем действиям, которыми определялось ее изготовление. Иначе говоря, в отличие от пластической структуры одежды-образа и вербальной структуры одежды-описания структура реальной одежды может быть только технологической; единицами этой структуры могут быть лишь те или иные следы производственной работы, ее осуществленные, материализованные цели; модный пошив – это то, что сшито, модный крой – то, что выкроено[2]; то есть это такая структура, которая образуется на уровне материи и ее трансформаций, а не на уровне ее представлений и значений; относительно простые структурные модели могла бы предоставить здесь этнология[3].

II. ШИФТЕРЫ

1.3. Передача структур

Итак, одна и та же вещь (платье, костюм, пояс) имеет три разных структуры – технологическую, иконическую и

---

[1] См. : A.Martinet, *Eléments de linguistique générale*, Paris, Colin, 1960, 1, 6.

[2] Конечно, при условии, что эти термины помещены в технологический контекст, например, в указания для пошива; иначе эти технические по происхождению термины имеют иную значимость (см. ниже, 1, 5).

[3] Так, А.Леруа-Гуран отличает одежду прямого фасона с параллельными полами от одежды открытого кроя, закрытого кроя, перекрестного кроя и т.д. (A.Leroi-Gouran, *Milieu et techniques*, Paris, Albin Michel, 1945, p. 208).

вербальную. У этих трех структур неодинаковый режим распространения. Технологическая структура выступает как исходный язык-код, по отношению к которому основанные на ней реальные вещи представляют собой лишь элементы «речи». Две другие структуры (иконическая и вербальная) тоже представляют собой языковые коды, но, если верить журналу, который всегда толкует якобы о первично-реальной одежде, эти коды суть производные языки, «переводы» с исходного языка, они занимают промежуточное, посредующее место в процессе распространения, который происходит между этим исходным языком и элементами его «речи» (реальными вещами). Таким образом, в нашем обществе распространение Моды в значительной мере зиждется на деятельности *преобразования*: осуществляется переход от технологической структуры к иконической и вербальной (по крайней мере, в таком порядке представляет его журнал). Но поскольку речь идет о структурах, то этот переход может быть только дискретным: реальную одежду можно *преобразовать* в «изображение» лишь с помощью некоторых операторов, которые можно назвать *шифтерами*, поскольку они служат для транспонирования одной структуры в другую, как бы для перехода из одного кода в другой[1].

1.4. Три вида шифтеров

Поскольку перед нами три структуры, то должно быть и три вида шифтеров – переключатели от реальности к образу, от реальности к языку и от образа к языку. Для передачи первого типа, от технологической вещи к иконической, главным шифтером служит выкройка, которая своим рисунком схематически и аналитически воспроизводит действия, осуществляемые при изготовлении этой вещи; к этому стоит прибавить и графические или фотографические приемы, позволяющие показать технический субстрат какой-либо видимой формы или «эффекта», – акцентировку движений, укрупненные планы деталей, угол зрения при съемке. Для передачи второго типа, от технологической вещи к вещи-описанию, основным шифтером является то, что можно назвать инструкцией, указаниями для пошива, –

---

[1] Якобсон называет шифтерами только элементы, расположенные между кодом и сообщением (R.Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, éd. de Minuit, 1963, chap. 9). Здесь этот термин понимается в более широком смысле.

обычно это текст, четко отделенный от литературного описания Моды, его цель дублировать собой не то, что есть, а то, что должно быть сделано; кстати, указания для пошива никогда не набираются тем же шрифтом, что и модный комментарий; в них почти нет имен существительных и прилагательных – по большей части одни глаголы и числовые величины[1]; в качестве шифтера они образуют переходный язык между делом и бытием вещи, между ее происхождением и формой, между техникой и значением. Может возникнуть соблазн присовокупить к этому основному шифтеру и все те термины Моды, которые имеют очевидно технологическое происхождение («пошив», «покрой»), рассматривая их как передаточные элементы от реального к говоримому; но это значило бы не учитывать, что смысл слова зависит не от его происхождения, а от его места в системе языка; переходя в дескриптивную систему, эти термины отрываются и от своего происхождения (от того, что когда-то кроилось и шилось), и от своего предназначения (входить составной частью в ансамбль, выделяться из целого); в них неощутим творческий акт, они уже не принадлежат технологической структуре, и их нельзя рассматривать как шифтеры[2]. Остается третья передача – от иконической структуры к структуре языковой, от изображения одежды к ее описанию. Поскольку журнал может *одновременно* давать сообщения, исходящие из обеих этих структур, – слева фотографию платья, справа его описание, – то он получает существенную экономию, пользуясь эллиптическими шифтерами: это уже не рисунки выкроек и не тексты указаний для пошива, а просто анафорические элементы языка, даваемые то в полной форме (*«этот»* [*ce*] *костюм*, *«это»* [*la*] *платье из шетланда*), то в форме нулевой степени (*роза, приколотая к поясу*)[3]. Итак, именно потому, что все три

[1] Пример: *Разложить все детали на скроенной и сметанной подкладке. Наметать с каждой стороны вертикальную складку глубиной 3 см в 1 см от края плеч.* Это и есть транзитивный язык.

[2] Можно было бы решить, что шифтером является одежда из каталога, поскольку задача каталога – побудить к реальной покупке посредством языка. На самом же деле одежда из каталога всецело подчиняется нормам модного описания: нам стараются не столько объяснить, что это за вещь, сколько внушить, что она в Моде.

[3] Согласно Л.Теньеру (L.Tesnières, *Eléments de syntaxe structurale*, Paris, Klincksieck, 1969, p. 85), анафора – это «дополнительное семантическое сочленение, которому не соответствует никакое структурное сочленение». В

структуры располагают точно определенными операторами взаимоперевода, они сами остаются четко различными.

III. ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЕ ПРАВИЛО

1.5. Выбор в пользу словесных структур

Изучить модную одежду – значит прежде всего описать по отдельности и исчерпывающим образом каждую из этих трех структур, так как структуру нельзя охарактеризовать вне субстанциальной идентичности составляющих ее единиц: следует изучать или действия, или образы, или слова, но не все эти субстанции сразу, даже если образуемые ими структуры, спутываясь, составляют родовой объект, именуемый для удобства «модной одеждой». Каждая из этих трех структур требует своего особенного анализа, и приходится делать выбор. При этом изучение одежды «изображаемой» (образом и словом), то есть той, о которой идет речь в модных журналах, дает непосредственное методологическое преимущество по сравнению с анализом реальной одежды[1]: в «печатной» одежде аналитик обретает то, чего лингвисту не дано наблюдать в естественных языках, – чистую синхронию; синхрония Моды разом меняется каждый год, но в течение этого года она абсолютно стабильна; поэтому, сделав выбор в пользу одежды из журнала, оказывается возможным работать с определенным состоянием Моды, не вычленяя его поневоле искусственно, как вычленяет его лингвист из массы сплетающихся сообщений. Остается сделать выбор между одеждой-образом и одеждой-описанием; с методологической точки зрения на этот выбор также влияет структурная «чистота» объекта[2]: реальная одежда осложнена своими практическими целями (такими как защита, стыдливость, украшение), которые исчезают в одежде

самом деле, между указательным местоимением «этот» и жакетом на фотографии нет никакой структурной связи, а всего лишь, так сказать, столкновение двух структур.

[1] Семантический анализ реальной одежды был постулирован Трубецким (N.Troubetskoy, *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck, 1949, p. 9) и разработан П.Богатыревым: P.Bogatyrev, *Funkcie Kroja na moravskom Slovensku* (Функция одежды в Моравской Словении), Spisy narodopisneho odburu Matice Slovenskej, Matica Slovenska, 1937, резюме на французском языке на с. 68 след.

[2] Здесь речь идет о мотивах внешних и случайных по отношению к рабочему методу; глубинные же причины, связанные со *словесной* сущностью Моды, были изложены в предисловии, с. 32-34.

«изображаемой» – она служит уже не для того, чтобы защищать, прикрывать или украшать, а самое большее для того, чтобы обозначать защиту, стыдливость или украшение; однако одежда-образ все же сохраняет свойство, способное доставить значительные неудобства при анализе, – это ее пластичность; одна лишь одежда-описание не имеет никакой практической или эстетической функции, она образуется исключительно с целью сигнификации: если журнал описывает словами некоторую одежду, то единственно для передачи информации, чье содержание – *Мода*; поэтому можно сказать, что суть одежды-описания целиком заключена в ее смысле, именно в ней мы имеем больше всего шансов встретить чисто семантическую упорядоченность; одежда-описание не отягощена никакими паразитическими функциями и лишена всякой расплывчатой темпоральности; вот почему здесь был сделан выбор в пользу исследования вербальной структуры. Это не значит, что предполагается анализировать только язык Моды: конечно, та номенклатура, с которой нам предстоит работать, образует особую часть обширной территории французского языка, однако эта часть будет изучаться не с точки зрения языка-кода, а лишь с точки зрения структуры той одежды, к которой она отсылает; предметом анализа является не часть некоторого субкода французского языка, а, если можно так выразиться, суперкод, накладываемый словами на реальную одежду, поскольку слова, как мы увидим[1], обращены здесь на такой объект – одежду, – который уже сам по себе является знаковой системой.

1.6. Семиология и Социология

Хотя этот выбор в пользу языковой структуры сделан по причинам, имманентным своему объекту, он также находит себе поддержку и со стороны социологии: во-первых потому, что распространение Моды через журналы (то есть в значительной мере через текст) приняло массовые масштабы – во Франции половина всех женщин регулярно читают издания, хотя бы частично посвященные Моде[2], то есть описание (а не реализация) модной одежды является социальным фактом, и даже если бы модная одежда оставалась

[1] Ср. ниже, гл. 3.

[2] «Le marché français du vêtement féminin prêt à porter», supplément à *L'Industrie du vêtement féminin*, 1953, n° 82, p. 253.

сугубо воображаемой, без всякого влияния на одежду реальную, она бы все равно составляла неоспоримый элемент массовой культуры, подобно популярным романам, комиксам, кино; во-вторых потому, что структурный анализ одежды-описания способен эффективно подготовить почву для обследования реальной одежды, которое придется осуществить социологии, когда она займется изучением путей и ритмов распространения реальной Моды. Тем не менее задачи социологии и семиологии в данном случае совершенно различны: социология Моды (пусть даже ее еще лишь предстоит создать)[1] исходит из некоторой, изначально воображаемой *модели* (такова вещь, фасон которой разработала fashion-group)[2] и прослеживает (или должна прослеживать) ее осуществление в серии реальных вещей (проблема распространения моделей); то есть она стремится систематизировать типы поведения, соотнося их с социальным положением, уровнем жизни людей или их ролями. Семиология идет совсем иным путем: она описывает одежду, которая с начала до конца остается воображаемой или, если угодно, чисто интеллективной; она позволяет распознавать не практики, а образы. Социология Моды всецело обращена к реальной одежде, семиология же – к комплексу коллективных представлений. Поэтому выбор, сделанный в пользу языковой структуры, ведет не к социологии, а к *социологике,* постулированной Дюркгеймом и Моссом[3]; задача модного описания – не только предлагать образец для реального копирования, но также, и прежде всего, широко распространять Моду как *смысл.*

---

[1] Мода очень рано – уже у Спенсера – стала привилегированным объектом социологии; во-первых, она образует «коллективный феномен, который наиболее непосредственным образом... открывает нам, что в нашем поведении заключено социальное содержание» (J.Stoetzel, *La Psychologie sociale,* Paris, Flammarion, 1963, p. 245); во-вторых, она являет собой диалектику конформизма и изменения, которая может быть объяснена только социологически; в-третьих, ее распространение, по-видимому, идет через опосредования, изученные П.Лазарсфельдом и Е.Кацем (P.Lazarsfeld, E.Katz, *Personal Influence : The Part Played by People in the Flow of Mass-Communications,* Glencoe, Illin., The Free Press, 1955). Однако же реальный процесс распространения моделей еще не явился предметом исчерпывающего социологического исследования.

[2] Мастерская разработки моды *(англ.).– Прим. перев.*

[3] «Essai sur quelques formes primitives de classification», *Année sociologique,* vol. 6, 1901-1902, p. 1-72.

1.7. Корпус материала

Сделав выбор в пользу языковой структуры, на каком же корпусе нам работать?[1] До сих пор речь шла исключительно о модных журналах; дело в том, что, с одной стороны, собственно литературные описания Моды хоть и очень существенны (у ряда крупных писателей – Бальзака, Мишле, Пруста), но слишком фрагментарны и относятся к слишком разным историческим эпохам, чтобы их можно было учитывать; а с другой стороны, описания Моды в каталогах больших магазинов можно легко уподобить ее описаниям в модных журналах; таким образом, эти журналы составляют наилучший корпус материала. Но все ли модные журналы? Отнюдь нет. Здесь могут действовать два ограничения, обусловленных целью, которую мы преследуем, – реконструировать формальную систему, а не описать какую-либо конкретную Моду. Первый принцип отбора связан со временем: имея в виду структуру, есть смысл работать лишь с одним состоянием Моды, то есть на одном синхронном срезе. А, как уже было сказано, синхронный срез Моды фиксируется самой Модой – это мода одного года[2].

Мы выбрали для работы журналы 1958-1959 года (с июня по июнь), но эта дата, разумеется, не имеет никакого методического значения: можно было бы выбрать какой угодно другой год, так как мы стремимся описать не ту или иную отдельную Моду, а Моду вообще; как только материал (высказывание) изъят, извлечен из своего года, он должен быть помещен в чисто формальную систему функций[3]; поэтому здесь не будет никаких отсылок к конкретно-исторической Моде, а тем более никакой истории Моды; имелось в виду трактовать не о субстанции Моды, а только о структуре ее письменных знаков[4]. Точно так же (и это второй отбор, произведенный внутри корпуса) рассматривать все журна-

---

[1] *Корпус*: «синхроническое и неприкосновенное собрание высказываний, на материале которых ведется работа» (A.Martinet, *Eléments*, p. 37).

[2] Существуют сезонные Моды, включающиеся в годовую, но сезоны здесь образуют не столько диахронический ряд, сколько таблицу вариативных означающих, входящих в единый лексикон года; синхронической же единицей является «силуэт», изменяющийся раз в год.

[3] В отдельных случаях, когда требовался контрольный материал или интересный пример, мы даже черпали из других синхронных срезов.

[4] Это, разумеется, не препятствует общим размышлениям о диахронии Моды (см. ниже, приложение 1).

лы за один год представляло бы интерес лишь в том случае, если бы мы хотели уловить между ними содержательные различия (идеологические, эстетические или социальные); то было бы капитальной проблемой с социологической точки зрения – ведь каждый журнал отсылает одновременно к социально определенной публике и к определенному комплексу представлений, – но подобная дифференциальная социология журналов, их публики и идеологии не является прямой задачей настоящей работы, которая стремится выяснить лишь (письменный) «язык» Моды. Поэтому сквозному просмотру были подвергнуты лишь два журнала («Элль» и «Жарден де Мод»), хотя в некоторых случаях материал черпался и из других изданий (таких как «Вог» и «Эко де ла Мод»)[1], а также из еженедельных полос о Моде в некоторых ежедневных газетах. В самом деле, для семиологического проекта существенно составить корпус материала, достаточно насыщенный всевозможными *различиями* вестиментарных знаков; напротив того, неважно, часто или редко будут повторяться эти различия, так как смысл образуется не повторением, а различием; со структурной точки зрения редкая черта столь же важна, как частая, цветок гардении – как длинная юбка; наша задача *различать,* а не считать единицы[2]. Наконец, уже после этих сокращений корпуса из него были устранены все речевые упоминания, в которых может содержаться иная цель кроме сигнификации: рекламные объявления (даже если они представлены как описания Моды) и технические указания для пошива одежды. Корпус не охватывает ни косметику, ни прическу, поскольку в них содержатся специфические варианты, которые лишь отягощали бы собой перечень видов одежды как таковой[3].

---

[1] Впрочем, этот выбор все же не совсем произволен: «Элль» и «Эко де ла Мод», по-видимому, более популярные журналы, чем «Жарден де Мод» и «Вог» (см.: M.Crozier, *Petits fonctionnaires au travail,* CNRS, 1955, 126 p., Приложение).

[2] Их неравная повторяемость имеет социологическое, но не систематическое значение; она сообщает нам о «вкусах» (пристрастиях) того или иного журнала (а стало быть, и его публики), но не о структуре объекта в целом; частота повторяемости элементов означающего представляет интерес лишь в том случае, если мы хотим сравнить журналы и газеты между собой (см.: V.Morin, *Khrouchtchev en France. Analyse de presse,* Thèse pour le doctorat de 3[e] cycle, Paris, Sorbonne, 1965, рукопись, предоставленная автором).

[3] Высказывания Моды будут цитироваться без ссылок, наподобие грамматических примеров.

1.8. Терминологическое правило

Итак, здесь будет говориться об одежде-описании, и только о ней. Предварительное правило, которым определяется составление корпуса материала, состоит в том, чтобы *учитывать только слова, содержащиеся в журналах Моды.* Конечно, это значительное ограничение подвергаемого анализу материала – отказ, с одной стороны, от любых смежных документов (например, словарных дефиниций), а с другой стороны, от богатейшего фотоматериала; в общем, модный журнал рассматривается лишь в маргинальных его элементах, по видимости дублирующих собой зрительный образ. Но такое обеднение материала не просто методологически неизбежно – в нем, думается, есть и своя выгода: сводя одежду к ее языковой версии, мы сразу же сталкиваемся с новой проблемой, которую можно сформулировать так – *что происходит, когда реальная или воображаемая вещь превращается в языковое высказывание?* или же иначе, сохраняя в этом процессе перевода ту неопределенность вектора, о которой сказано выше: *...когда вещь встречается с языком?* Может показаться, что модная одежда – смехотворно мелкий предмет для столь широкой постановки вопроса, но вдумаемся: ведь то же самое отношение устанавливается и между внешним миром и литературой; литература как раз и есть тот институт, который превращает реальность в язык и в этом превращении обретает свое бытие, точно так же как и наша одежда-описание. Да и вообще, разве Мода-описание – не род литературы?

IV. ОПИСАНИЕ

1.9. Описание в литературе и в Моде

Действительно, у Моды и литературы есть одно общее техническое средство, служащее для иллюзорного превращения вещей в язык, – *описание.* Однако этим средством они пользуются весьма по-разному. В литературе описание опирается на невидимый предмет (неважно, реальный или воображаемый) – оно должно сделать его существующим. В Моде описываемый предмет актуализирован, показан отдельно в своей пластической форме (пусть и не реальной, поскольку этот предмет – просто фотография). Тем самым функции описания в случае Моды уже, но и оригинальнее: поскольку сообщения, передаваемые языком, не должны показывать нам сам

предмет (иначе получится плеоназм), то они по определению несут именно такую информацию, какую не могут сообщить фотография или рисунок. Своей важной ролью одежда-описание подтверждает, что у языка есть специфические функции, которых не в состоянии выполнять образ, при всем его богатейшем развитии в современном обществе. Каковы же эти специфические функции языка по сравнению с образом в конкретном случае одежды-описания?

1.10. Иммобилизация перцептивных уровней

Первая функция слова – иммобилизация восприятия на некотором уровне интеллигибельности (или, как сказали бы теоретики информации, распознаваемости). В самом деле, известно, что образ неизбежно содержит в себе несколько перцептивных уровней и его читатель обладает известной свободой в выборе того уровня, на котором он остановит (пусть даже и неосознанно) свое внимание; конечно, этот выбор небезграничен – есть оптимальные уровни, а именно те, на которых образ является наиболее интеллегибельным; и все же в каждом взгляде, брошенном на журнальную картинку, неизбежно содержится некоторое решение – он разглядывает либо фактуру бумаги, либо какой-нибудь уголок воротничка, либо сам воротничок, либо все платье в целом; это значит, что смысл изображения всегда неустойчив[1]. Язык отменяет эту свободу, а вместе с нею и неопределенность; он выражает и навязывает определенный выбор, он требует воспринимать данное платье именно до этого уровня (ни больше ни меньше), он фиксирует уровень его дешифровки, привязывая этот уровень к ткани, поясу или аксессуару, которым оно украшено. Тем самым слово всегда имеет властную функцию, поскольку оно, так сказать, делает выбор вместо глаза. Образ запечатлевает множество возможностей; слово фиксирует одну-единственную определенность[2].

1.11. Познавательная функция

Вторая функция слова – познавательная. Язык позволяет давать такие сведения, которые фотография передает

---

[1] Известен опыт Омбредана с восприятием образа в кинофильме (см.: E.Morin, *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*, Ed. de Minuit, 1956, 250 p., p. 115).

[2] Именно поэтому фотографии в прессе всегда сопровождаются подписями.

плохо или вовсе не передает: о цвете ткани (в случае черно-белой фотографии), о деталях, неразличимых глазом (*оригинальная пуговица, лицевая петля*), об элементах, скрытых в силу плоскостного характера картинки (задняя часть вещи); вообще, язык дополняет образ некоторым *знанием*[1]. Поскольку же Мода постигается путем инициации, то слово в ней естественным образом выполняет дидактическую функцию: текст Моды – это как бы властное слово того, кто знает все скрытое за смутной или отрывочной внешностью зримых форм; тем самым он представляет собой технику открытия незримого, и здесь можно даже усматривать в секуляризованной форме священную ауру дивинационных текстов; к тому же знание Моды никогда не бывает бескорыстным – тех, кто его лишен, оно карает позорным клеймом *старомодности*[2]. Такая познавательная функция, разумеется, возможна лишь потому, что поддерживающий ее язык сам образует систему абстракции; язык Моды не интеллектуализирует одежду – напротив, во многих случаях он помогает понять ее конкретнее, чем на фотографии, возвращая тем или иным речевым упоминаниям всю плотность жеста (*приколите розу*); но он позволяет оперировать дискретными понятиями (*белизна, гибкость, бархатистость*), а не физически полными объектами; благодаря своему абстрактному характеру язык позволяет выделять определенные функции (в математическом смысле слова), он наделяет одежду системой функциональных оппозиций (например, *оригинальное / классическое*), которые неспособна столь же ясно явить собой реальная или сфотографированная вещь[3].

1.12. Эмфатическая функция

Случается также – причем часто, – что слово, казалось бы, дублирует собой такие элементы одежды, которые хорошо видны и на фотографии: *большой воротник, отсутствие пуговиц, расширяющийся силуэт юбки* и т.д. Дело в

---

[1] В рисунке по сравнению с фотографией, в схеме по сравнению с рисунком, в языке по сравнению со схемой имеет место все большая насыщенность знанием (см.: J.-P.Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1948, 247 p.).

[2] Ср. ниже, 2, 3; 15, 3.

[3] По сравнению с фотографией язык, пожалуй, играет примерно ту же роль, что фонология по отношению к фонетике, поскольку та позволяет выделять фонему «путем абстрагирования звука, как комплекс функциональных признаков звука» (Н.С.Трубецкой – цит. по: E.Buyssens, «La nature du signe linguistique», *Acta linguistica*, II, 2, 1941, 82-6).

том, что слово обладает также эмфатической функцией: на фотографии показана вещь, ни одна из частей которой не выделена и которая воспринимается как непосредственное единство; комментарий же может выбрать из этого единства некоторые элементы, чтобы подчеркнуть их значимость: таково эксплицитное указание *заметьте* (*Заметьте: декольте обшито по косой,* и т.д.)[1]. Разумеется, такая эмфаза основывается на имманентном свойстве языка – его дискретности; одежда-описание фрагментарна; по сравнению с фотографией она является результатом ряда выборов и упрощений; говоря о *мягком платье из шетланда с высоким поясом, на который приколота роза,* нам называют одни части (материю, пояс, украшение) и забывают о других (таких как рукава, воротник, форма, цвет), как будто женщина, носящая это платье, одета одной лишь розой и мягкостью. Фактически пределы одежды-описания – не материальные, а смысловые; если журнал говорит нам, что данный пояс кожаный, значит его кожа (а не форма, к примеру) обладает абсолютной значимостью; если он упоминает о розе на платье, значит роза равноценна платью; если о каком-нибудь вырезе или складке *сказано,* то они приобретают статус полноценной вещи, так же как и целое пальто. В применении к одежде строй языка позволяет отделять существенное от второстепенного, но этот строй спартански строг: все второстепенное отбрасывается им в небытие безымянности[2]. У этой эмфазы языка две функции. Во-первых, она позволяет освежать общую информацию, даваемую фотографией, когда эта информация, как и всякий информативный комплекс, начинает приедаться: чем больше я вижу фотографий с платьями, тем банальнее становится получаемая мною информация; речевое упоминание помогает освежить информацию; недаром, когда это упоминание эксплицитно (*заметьте...*), оно обычно относится не к эксцентричным деталям, информативную силу которых гарантирует сама их новизна, а к таким элементам, которые постоянно подвергаются модным вариациям (во-

---

[1] Фактически весь комментарий Моды – сплошное имплицитное *заметьте*. См. ниже, 3, 9.

[2] То, что в Моде называют второстепенным, *аксессуаром*, очень часто антифрастически оказывается главным, так как задачей словесной системы как раз и является придавать значение *пустякам*. Термин *аксессуар* происходит из реально-экономической системы.

ротники, оторочки, карманы)[1], так что содержащееся в них сообщение нужно дополнительно подчеркивать; Мода действует так же, как и сам естественный язык, для которого новизна какого-нибудь оборота или слова всегда становится средством эмфазы, позволяющим преодолевать износ системы[2]. А во-вторых, эмфатическое подчеркивание в одежде некоторых черт путем их наименования остается вполне функциональным; описание стремится не выделить некоторые элементы, чтобы восхвалять их эстетическую ценность, а просто сделать аналитически интеллигибельными те причины-оправдания, благодаря которым из собрания разных деталей возникает упорядоченное целое: описание здесь служит структурирующим орудием, и в частности оно позволяет ориентировать восприятие зрительного образа; само по себе платье на фотографии не имеет ни начала ни конца, ни одна из его границ не обладает преимуществом; его можно рассматривать бесконечно или же моментально; взгляд на него лишен длительности, поскольку не имеет в себе самом правильного маршрута обозрения[3]; напротив того, в описании то же самое платье (которое мы единственно и видели) начинается с пояса, продолжается розой и заканчивается шетландом; само по себе платье едва упоминается. Таким образом, описание, вводя в изображение модной вещи фактор упорядоченной длительности, как бы фиксирует способ ее раскрытия: одежда раскрывается в определенном порядке, и этот порядок неизбежно предполагает определенные цели.

1.13. Целенаправленность описания

Что это за цели? Нужно отдавать себе отчет, что с практической точки зрения описание модной одежды ни для чего не служит: невозможно изготовить вещь, доверяясь одному лишь модному описанию. Цель указаний для пошива – тран-

---

[1] Эти вестиментарные роды лучше всех поддаются знаковой вариации (ср. ниже, 12, 7).

[2] См. : A.Martinet, *Eléments*, 6, 17.

[3] В Соединенных Штатах одна фирма, занимающаяся одеждой, провела не совсем надежный эксперимент (упомянут в книге: A.Rothstein, *Photo-Journalism*, New York Photographic Publishing C°, 1956, p. 85, 99), пытаясь установить маршрут взгляда, «читающего» изображение человеческого силуэта; преимущественной зоной такого чтения, к которой взгляд возвращается чаще всего, оказалась шея, то есть, в терминах одежды, воротник; вот только фирма, о которой идет речь, торговала рубашками.

зитивна, она в том, чтобы нечто изготовить; цель же одежды-описания как будто чисто рефлексивна: вещь словно *говорит сама с собой,* отсылает к себе самой, замыкается в какой-то тавтологии. Действительно, функции описания – фиксация внимания, исследование или эмфатическое подчеркивание модной вещи – всегда нацелены на то, чтобы выявить в ней некую сущность, и эта сущность может совпадать лишь с самой же Модой; одежда-образ, конечно, может быть *в Моде* (и даже обязательно такова по определению)[1], но она не может быть непосредственно *Модой:* ее материальность, даже целостность, наглядная очевидность таковы, что изображаемая ею Мода оказывается не существом, а атрибутом; *это* платье, которое мне показывают (а не описывают), может быть отнюдь не только модным – оно может быть теплым, причудливым, симпатичным, скромным, защищающим от холода и т.д., *а уже потом* модным; напротив, то же платье в описании может быть только Модой как таковой – никакая функция, никакая случайность не осложняют наглядность ее сущности, поскольку функции и случайные черты, раз они отмечены в описании, сами происходят от прямо заявленной интенции выражать Моду[2]. Одним словом, собственная цель описания – направлять непосредственно-диффузное познание одежды-образа опосредованно-специфическим познанием Моды. Перед нами глубокая антропологическая разница между смотрением и чтением: мы смотрим на одежду-образ и читаем одежду-описание; вероятно, этим двум способам пользования соответствуют две разных публики – зрительный образ освобождает от покупки, заменяет ее; можно упиваться образами Моды, в грезах самоотождествляться с манекенщицей, а в реальности следовать Моде лишь приобретая в модных лавках кое-какие аксессуары; напротив того, слово избавляет одежду от всякой телесной актуальности; оставшись лишь системой безличных предметов, одним лишь своим сочетанием образующих Моду, одежда-описание побужда-

---

[1] Эту оппозицию существа и атрибута лучше выразила бы оппозиция существительного (fashion, «Мода») и прилагательного (fashionable, «модный»), но во французском языке нет ни одного прилагательного, которое соответствовало бы существительному *Мода.*

[2] Функционализация модной одежды *(платье для танцев)* – это феномен коннотации, а потому всецело включается в систему Моды (ср. ниже, 19, II).

ет к покупке. Образ вызывает фасцинацию, слово – апроприацию; образ полон, это насыщенная система, слово же фрагментарно, это открытая система; когда они сочетаются вместе, то вторая служит для того, чтобы *делать уклончивой* первую.

1.14. Язык и Речь, Одежда и Одеяние

Соотношение одежды-образа и одежды-описания, вещи изображаемой и вещи описываемой станет еще понятнее, если обратиться к концептуальной оппозиции, которая со времен Соссюра[1] стала классической, – оппозиции языка и речи. *Язык* – это институция, абстрактный комплекс правил; *речь* – сиюминутная часть этой институции, которую индивид берет из нее и актуализирует ради нужд коммуникации; язык выделяется из массы произносимых слов, но вместе с тем каждое слово речи само черпается из языка; в истории это диалектика структуры и события, а в теории коммуникации – диалектика кода и сообщения[2]. Вот и по отношению к одежде-образу одежда-описание отличается примерно такой же структурной чистотой, как язык по отношению к речи: необходимым и достаточным основанием описания является манифестация тех институциональных правил, благодаря которым *эта,* изображенная здесь вещь оказывается в Моде; описание совершенно не заботится о том, каким образом эту вещь носит конкретный индивид, будь то даже «институциональный» индивид, например cover-girl[3]. Это важное различие, так что можно в необходимых случаях условно называть *одеждой* структурно-институциональную форму костюма (то, что соответствует языку) и *одеянием* ту же самую форму, поскольку она актуализируется, индивидуализируется, носится (то, что соответствует речи). Конечно, одежда-описание не является чем-то всеобщим, она остается результатом *выбора;* это, так сказать, грамматический пример, а не сама грамматика; но, говоря языком теории информации, она по крайней мере не

---

[1] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale,* Paris, Payot, 4*e* éd., 1949, chap. III.

[2] A.Martinet, *Eléments,* 1, 18. – Вопрос об отождествлении языка с кодом и сообщения с речью обсуждается в статье: P.Guiraud, « La mécanique de l'analyse quantitative en linguistique », in *Etudes de linguistique appliquée,* n° 2, Didier, 1963, p. 37.

[3] [Фотомодель (*англ.*).– *Прим. перев.*] О cover-girl см. ниже, 18, 11.

несет в себе никакого *шума* – ничего такого, что бы мешало переносимому ею смыслу; она всецело является *смыслом;* описание – это бесшумная речь. Однако эта оппозиция действительна только на уровне вестиментарной системы, ибо на уровне языковой системы становится очевидным, что описание само опирается на определенную речь (на речь *этого* модного журнала на *этой* полосе); можно сказать, что это абстрактная одежда, отданная во власть конкретной речи; одежда-описание – это одновременно и институция («язык») на уровне одежды и акт («речь») на уровне языковой деятельности. Этот парадоксальный статус играет важную роль: на нем будет строиться весь структурный анализ одежды-описания.

2. СМЫСЛОВОЕ ОТНОШЕНИЕ

Для праздничного обеда в Довиле[1]*: уютная кофточка-безрукавка.*

I. ОБЛАСТИ СОПУТСТВУЮЩИХ ВАРИАЦИЙ, ИЛИ КОММУТАТИВНЫЕ КЛАССЫ

2.1. Коммутация

Одежда-описание ставит нас перед лицом бесконечной коммуникации, ни единицы, ни функции которой нам неизвестны, поскольку ее структура хоть и носит словесный характер, но не совпадает в точности со структурой языка[2]. Как же структурировать эту коммуникацию? Лингвистика предлагает нам модель действий, которую мы и постараемся использовать, – *коммутации.* Пусть дана некоторая структура в целом. Прием коммутацию заключается в том, чтобы искусственно варьировать один из терминов[3] этой структуры и наблюдать за тем, вызывает ли такая вариация изменения в понимании или употреблении данной структуры; с одной стороны, можно рассчитывать, что путем такого постепенного приближения мы выделим мельчайшие элементы субстанции, обусловливающие изменение в понимании или употреблении, то есть определим эти элементы как структурные единицы; а с другой стороны, наблюдая за варьирующимися одновременно единицами, можно составить общий перечень сопутствующих вариаций, а тем самым и

---

[1] Морской курорт в Нормандии. – *Прим. перев.*

[2] См. выше, 1, 1.

[3] Следует напомнить замечание Соссюра : «Как только вместо «слово» мы говорим «термин», возникает и понятие о системе» (См.: R.Godel, *Les Sources manuscrites du cours de linguistique générale de F. de Saussure,* Genève, Droz, Paris, Minard, 1957, p. 90, 220).

выделить в рамках данной структуры некоторое количество коммутативных классов.

2.2. Коммутативные классы: одежда и внешний мир

Модный журнал значительно облегчает коммутацию, так как в некоторых особо примечательных случаях открыто производит ее сам. Если, например, в нем говорится, что *этот длинный кардиган – скромный* (*без подкладки*) *или забавный* (*двусторонний*), – то сразу видно, что перед нами две сопутствующих вариации: вариация в одежде (от *отсутствия подкладки* к *двусторонности*) вызывает вариацию в характере (*скромный* превращается в *забавный*), и обратно, вариация в характере обязательно ведет к вариации в одежде. Собрав вместе все высказывания, манифестирующие такую структуру, приходится признать существование (на уровне одежды-описания) двух больших коммутативных классов: в один из них включаются все черты одежды, а в другой все черты характера (*скромный, забавный* и т.д.) или обстоятельства (*для вечера, для уик-энда, для шопинга* и т.д.). С одной стороны – формы, материалы, цвета, с другой – ситуации, занятия, состояния, настроения; или, еще проще, с одной стороны одежда, с другой – внешний мир. Но это еще не все. Если, оставив в стороне рассмотрение этих особо примечательных случаев, обратиться к простым высказываниям, на первый взгляд лишенным такой двойной сопутствующей вариации, мы и в них очень часто встретим термины, происходящие из тех же двух коммутативных классов (одежды и внешнего мира) и эксплицитно выражаемые языком. Если журнал говорит, что *набивные ткани побеждают на скачках,* то можно самостоятельно совершить коммутацию и, опираясь на другие высказывания из нашего корпуса, отметить, например, что замена набивных тканей на одноцветные влечет за собой (в других высказываниях) замену скачек на приемы на открытом воздухе, то есть вариация в одежде неизбежно сопровождается вариацией во внешнем мире и наоборот[1]. Эти два коммутативных класса – внешний мир и одежда – покрывают собой множество высказываний Моды, все те, где журнал

[1] Разумеется, если только журнал сам эксплицитно не *нейтрализует* вариации во внешнем мире (*«свитер для города и деревни»*) или же в одежде (*«для летних вечерних платьев – муслин или тафта»*); см. ниже, 11, III и 14, II.

приписывает вещи некоторую функцию или, более расплывчато, связывает его с чем-то к нему подходящим: *Благодаря аксессуару наступает весна. – После обеда обязательно платье со сборками. – Эта шляпка молодит, так как открывает лоб. – Идеальные туфли для ходьбы* и т.д. Конечно, давая этим выделенным классам названия («Внешний мир», «Одежда»), «наполняя» их определенным содержанием, которое вообще-то нигде не выражено прямо языком журнала (он никогда не говорит ни о «внешнем мире», ни об «одежде»), аналитик пускает в ход свой собственный язык, то есть, в принципе, метаязык; строго говоря, следовало бы называть эти два класса просто X и Y, поскольку они изначально имеют чисто формальную основу; и все же, пожалуй, полезно уже сейчас обозначить разнородность субстанций (в одном случае – вестиментарных, в другом – мирских)[1], образующих тот и другой класс; а главное, полезно отметить, что в приведенных выше примерах оба класса равно актуализированы или, если угодно, эксплицированы: ни одежда, ни внешний мир никогда не лишены словесного выражения[2].

2.3. Коммутативные классы: одежда и Мода

Однако этими двумя классами – одеждой и миром – далеко не исчерпывается изучаемый нами корпус; во многих высказываниях журнал просто описывает вещь, вовсе не соотнося ее с какими-либо характерами и обстоятельствами, взятыми из внешнего мира; такова, например, *короткая кофточка-болеро, приталенная на талии, к бирюзовому комплекту из шетланда: костюм без воротника, рукава до локтя, на юбке два жилетных кармашка;* или *распашонка со сплошной застежкой на спине, воротник узлом наподобие шарфика,* и т.д.; в примерах такого рода перед нами, казалось бы, только один класс – одежда, то есть в подобных высказываниях недостает коррелятивного термина, без которого невозможна коммутация, а значит и структуризация одежды-описания. В первом случае вариации в одежде влекли за собой вариации во внешнем мире (и

---

[1] Слово mondain употребляется здесь не в смысле «светского» («светский прием»), а в смысле «принадлежащего миру», «находящегося в мире».

[2] Как мы увидим ниже (17, 4), некоторые мирские термины могут становиться вестиментарными – таковы означаемые, застывшие до состояния означающих *(спортивная рубашка).*

наоборот), здесь же, если же мы хотим, чтобы такая просто описываемая одежда тоже образовывала коммутативный класс, при изменении одного из терминов этого описания нужно найти сопутствующее изменение *где-то еще*. Здесь следует вспомнить, что любое описание одежды подчиняется определенной цели – манифестировать, а точнее передавать Моду: любая вещь совмещается с сущностью Моды. Отсюда следует, что при вариации некоторых элементов одежды-описания происходит и сопутствующая вариация в самой Моде; а поскольку Мода представляет собой нормативное целое, закон, не знающий градаций, то варьировать Моду значит выходить за ее рамки; изменить (по крайней мере терминологически)[1] некоторое высказывание Моды, скажем, представить себе распашонку с застежкой *спереди*, а не *на спине*, – это значит заменить модное старомодным. Конечно, в классе *Мода* содержится всего одна вариация (*модное/старомодное*), но этого достаточно, чтобы сделать его значимым, поскольку такая вариация, пусть и скудная, все же делает возможной коммутацию. Поэтому во всех случаях, когда одежда не соотносится с внешним миром, перед нами другая, новая пара коммутативных классов – одежда и Мода. Правда, в отличие от первой пары (*Одежда* ∫ *Мир*), термины второй пары (*Одежда* ∫ *Мода*) актуализированы не в равной степени: *модность* почти никогда не высказывается прямо, она остается имплицитной, точно так же как означаемое в слове[2].

2.4. Комплексы А и комплексы В

Итак, теперь ясно, что в каждом из высказываний изучаемого корпуса содержится два термина, взятых из двух коммутативных классов. Иногда эти термины являются эксплицитными (*Одежда* ∫ *Внешний мир*), иногда же один из них – эксплицитным (*Одежда*), а другой – имплицитным (*Мода*). Но с какой бы парой классов мы ни имели дело, один термин всегда выражен, а стало быть и класс, к кото-

---

[1] Мы увидим ниже (4, 9 и 5, 10), что высказывание Моды может содержать в себе незначимые вариации, поскольку, как уже сказано, структура одежды, даже одежды-описания, не совпадает в точности со структурой языка.

[2] Мы будем здесь называть *изологией* (независимо от лингвистического смысла этого слова) совпадение по субстанции означающего и означаемого в знаке, которое ведет к имплицитности означаемого (см. ниже, 21, 1).

рому он принадлежит, актуализирован, – это Одежда[1]. Этим объясняется, что коммутация осуществляется всегда либо между одеждой и внешним миром, либо между одеждой и Модой, но ни в коем случае не напрямую между внешним миром и Модой, и даже не между мирской одеждой и Модой[2]: у нас три области, но всего два коммутативных комплекса – комплекс А (*Одежда* ∫ *Внешний мир*) и комплекс В (*Одежда* ∫ [*Мода*]). Следовательно, весь корпус будет исчерпываться высказываниями, принадлежащими к комплексу А, и высказываниями, принадлежащими к комплексу В.

II. ЗНАКОВОЕ ОТНОШЕНИЕ

2.5. Эквивалентность

Коммутативные классы можно уподобить запасам, откуда журнал каждый раз берет некоторое количество черт, которые и образуют высказывание Моды. Эти черты и их группы всегда объединяются по двое (как и положено при коммутации). Как же соотносятся между собой эти черты или их группы? В случае пары А может показаться, что отношения двух классов весьма многообразны: иногда это целенаправленность (*идеальные туфли для ходьбы*), иногда причинность (*эта шляпка молодит, так как открывает лоб*), иногда транзитивность (*благодаря аксессуару наступает весна*), иногда внешнее обстоятельство (*набивные ткани носят на скачках, платья со сборками следует носить во второй половине дня*); можно сказать, что с точки зрения журнала одежда и внешний мир могут вступать в какое угодно отношение. То есть в определенном смысле содержание этого отношения безразлично для журнала; поскольку же отношение постоянно, а содержание его варьируется, то ясно, что для структуры одежды-описания суще-

---

[1] Примеры:

I.	*набивные ткани*	∫ *скачки*
	аксессуар	∫ *весна*
	эта шляпка	∫ *молодость*
	туфли	∫ *ходьба*
II.	*распашонка с застежкой...*	∫ [*Мода*]
	короткая кофточка-болеро, приталенная в талии...	∫ [*Мода*]

[2] Между мирской одеждой и Модой есть соотношение, но непрямое, поддерживаемое вторичной системой отношений (см. ниже, 3, 9 и 3, 11).

ственно именно постоянство отношения, а не его содержание[1]; содержание вполне может быть иллюзорным (скажем, благодаря аксессуару вовсе не наступает весна), но соотношение между одеждой и внешним миром при этом не нарушается; это соотношение как бы пустое – в структурном плане оно представляет собой лишь *эквивалентность*[2]: аксессуар *равнозначен* весне, туфли *равнозначны* ходьбе, набивные ткани *равнозначны* скачкам. Иными словами, пытаясь свести многообразные оправдания Моды к одной достаточно общей, объемлющей их все функции (как это и делается при структурном анализе), мы констатируем, что функциональная точность высказывания лишь варьирует собой гораздо более нейтральное отношение – отношение простой эквивалентности. Пустота этого отношения выявляется еще лучше в случае пары В (*Одежда* ∫ [*Мода*]): с одной стороны, второй термин здесь почти всегда имплицитен[3], и потому отношение не может варьироваться, а с другой стороны, Мода представляет собой чистую ценность и не может ни изготовлять вещь, ни образовывать собой одно из ее применений; можно допустить, что плащ защищает от дождя и в этом смысле между внешним миром (дождь) и вещью (плащ) хотя бы поначалу или отчасти имеется транзитивное отношение[4]; но когда платье описывается как обладающее ценностью Моды, то между этим платьем и Модой может быть лишь чисто конвенциональное, а не функциональное соответствие; один лишь журнал, а не бытовое применение устанавливает эквивалентность вещи и Моды. Таким образом, между двумя коммутативными классами всегда и с несомненностью существует отношение эквивалентности: в высказываниях В – по-

[1] Вообще-то содержание этого отношения безразлично лишь на определенном уровне структуры (том, которым мы сейчас занимаемся), но не на всех уровнях; излагаемые в слове функции одежды принадлежат к уровню коннотации, а тем самым включаются в систему Моды (см. ниже, 19, 11).

[2] *Эквивалентность*, а не *тождество:* одежда – не то же самое, что внешний мир. Это хорошо видно на следующем примере, который, конечно, упоминается как парадокс: *Садовый стиль для сада.* В дальнейшем мы будем использовать графический символ ≡ для обозначения эквивалентности (тогда как = символизирует тождество). Итак, мы будем писать: *Одежда ≡ Внешнему миру* и *Одежда ≡ Моде.*

[3] *Почти* всегда – потому что иногда журнал говорит: *в Моде синий цвет.*

[4] Впрочем, это лишь часть проблемы, потому что, как мы увидим ниже (19, 2), всякая функция является также и знаком.

тому что оно прямо заявлено, в высказываниях А – потому что оно остается постоянным при варьировании даваемых ему журналом фигур.

2.6. Ориентация

Это еще не все. Эквивалентность между одеждой и внешним миром и между одеждой и Модой – это ориентированная эквивалентность; поскольку образующие ее два члена имеют неодинаковую субстанцию, то с ними нельзя одинаково обращаться. Черты внешнего мира безграничны (не имеют точных пределов), бесконечно множественны и абстрактны; классы мира и Моды нематериальны; напротив того, класс одежды образуется конечным набором материальных предметов; поэтому, сходясь в отношении эквивалентности, внешний мир и Мода, с одной стороны, и одежда, с другой, образуют манифестацию: черта одежды не просто равнозначна какой-то черте внешнего мира или же утверждению модности[1], но еще и манифестирует их. Иными словами, отношение между одеждой и внешним миром или Модой, постулирующее эквивалентность зримого и незримого, поддается лишь одному применению – своеобразному *чтению.* Это чтение не может вполне совпадать с непосредственным чтением высказывания, имеющим своей задачей дешифровку эквивалентности между словами-буквами и словами-смыслами; на самом деле высказывание в целом, во всей своей словесной протяженности, служит для *чтения* второй степени – позволяет прочитывать эквивалентность между внешним миром или Модой и одеждой. То есть любое журнальное высказывание Моды, независимо от составляющих его слов, есть знаковая система, которая включает в себя означающее, образуемое дискретными, материальными и зримыми элементами (одеждой), и нематериальное означаемое – в одних случаях внешний мир, в других – Моду; следуя соссюровской терминологии, мы будем называть соотношение этих двух членов – вестиментарного означающего и мирского или «модного» означаемого – *знаком*[2]. Например, вся фраза *набивные ткани побеждают на скачках* образует знак, где *набивные ткани* – означающее (вестиментарное), а

---

[1] «Утверждению модности» вообще, а не какой-то модной черты, так как в классе «Мода» содержится всего одна вариация – *Мода / не-Мода.*

[2] В соссюровском смысле *знак* – это отношение означающего и означаемого, а не одно лишь означающее, как это обыкновенно представляют (A.Martinet, *Eléments*, p. 20).

скачки – означаемое (мирское); *распашонка со сплошной застежкой на спине, воротник узлом наподобие шарфика* – это означающее имплицитного означаемого [*в Моде*], а также, следовательно, и целостный знак, подобный слову в языке.

2.7. Два направления анализа: в глубину и в ширину

Теперь мы можем выделить в анализе одежды-описания два дополняющих друг друга направления. С одной стороны, поскольку всякое высказывание, как мы видели, содержит по крайней мере два прочтения – прочтение слов как таковых и прочтение знакового отношения *Внешний мир,* [*Мода*] ≡ *Одежда* – или, если угодно, поскольку вестиментарный знак может читаться лишь через дискурс, превращающий его либо в функцию (*эта вещь служит для такого-то мирского применения),* либо в утверждение ценности (*эта одежда – в Моде*), то, следовательно, одежда-описание обязательно включает в себя по крайней мере два типа знакового отношения. Поэтому можно постулировать глубинный анализ, призванный различать в высказывании Моды составляющие его знаковые планы; а с другой стороны, коль скоро все вестиментарные знаки организованы в систему различий, то правомерно будет вычленять в одежде-описании *вестиментарный код,* где уже не сам знак[1], а целый класс означающих (одежда) будет *равнозначен* целому классу означаемых (внешнему миру или Моде); то есть встает вопрос о том, как вестиментарные означающие организуются между собой[2], об их протяженности – ибо знаковая система основывается не на отношениях означающего и означаемого (такое отношение может быть основой символа, но не обязательно знака), а на отношениях между означающими; *глубина* знака ничуть не придает ему определенности; важно, какое место он занимает, какую роль играет по отношению к другим знакам, каким образом он систематически походит на них и отличается от них; любой знак существует благодаря своему окружению, а не благодаря своим корням. Итак, семантический анализ одежды-описания должен идти в глубину, когда требуется «расслоить» системы, и в ширину, когда нужно проанализировать последовательность знаков на уровне каждой из этих систем. Начнем с как можно более четкого выяснения того, как переплетаются друг с другом те системы, существование которых было только что указано.

---

[1] Знак Моды будет проанализирован в гл. 15.

[2] Это самая важная часть системы Моды, о которой идет речь в гл. 5-12.

3. МЕЖДУ ВЕЩАМИ И СЛОВАМИ

Маленькая петличка создает элегантность.

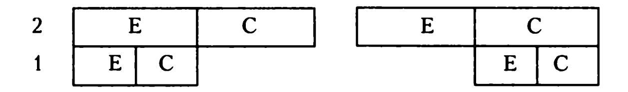
I. СИМУЛЬТАННЫЕ СИСТЕМЫ: ПРИНЦИП И ПРИМЕРЫ

3.1. Принцип симультанных систем: коннотация и метаязык

Как мы видели, в высказывании Моды предполагается по крайней мере две информационных системы: собственно языковая система, то есть естественный (французский) язык, и система «вестиментарная», в соответствии с которой одежда (*набивные ткани, аксессуар, плиссированная юбка, распашонка* и т.д.) означает либо внешний мир (*скачки, весну, зрелый возраст*), либо Моду. Эти две системы неразрывны: вестиментарная система как бы покрывается системой языковой. Проблема, возникающая при совмещении двух семантических систем в одном высказывании, была принципиально поставлена Ельмслевом[1]. Как известно, лингвистика различает в языке план выражения (E) и план содержания (C); эти два плана связаны отношением (R), а все вместе два плана и отношение между ними образуют систему (ERC); однако созданная таким образом система может сама стать простым элементом некоторой вторичной системы, которая, следовательно, будет более широкой, чем она. Расслоение двух систем может происходить в двух разных точках сочленения: в первом случае первичная система образует план выражения вторичной системы – (ERC) R C; при этом система 1 соответствует плану *денотации*, а система 2 – плану *коннотации*. Во втором случае первичная система (ERC) образует план содержания вторичной систе-

[1] *Essais*, p. 43.

мы – E R (ERC); тогда система 1 соответствует плану *языка-объекта,* а система 2 – плану *метаязыка.* Итак, коннотация и метаязык зеркально противоположны друг другу, различаясь по месту, которое первая система занимает во второй. Эти два симметричных расслоения могут быть показаны на следующей огрубленной схеме (на самом деле в языке выражение и содержание совпадают в одном и том же времени):



По Ельмслеву, метаязыки представляют собой *операции,* и они образуют большинство научных языков, роль которых – придать реальной системе, взятой как означаемое, комплекс оригинальных дескриптивных означающих. В отличие от метаязыков, коннотации пропитывают собой многие социальные языки, где первичное или буквальное сообщение служит опорой вторичному смыслу, обычно аффективному или идеологическому[1]. Явления коннотации, несомненно, имеют большое, пока еще недооцененное значение во всех языках культуры, и особенно в литературе.

3.2. Комплексы из трех систем: точки сочленения

Для коннотации или метаязыка достаточно двух систем. Ничто не мешает представить себе и комплексы из трех систем; но, поскольку сообщения естественного языка обычно полностью передаются двумя системами (в наиболее социально распространенном случае, которым мы и будем главным образом заниматься здесь, это денотация и коннотация), третьим членом таких трехчастных комплексов естественно оказывается какой-то внеязыковой код, субстанцией которого служит материальный предмет или образ; например, языковой комплекс, с денотацией и коннотацией, поддерживает первичную знаковую систему вещей. Тогда всего получается две разных точки сочленения: в одной из них мы от реального (вещественного) кода переходим к денотативной системе языка, в другой – от денотативной сис-

[1] См. «Мифологии» [Ролан Барт, *Мифологии,* М., изд-во им. Сабашниковых, 1996, с. 235 сл. – *Прим. перев.*].

темы языка к его коннотативной системе. Этому различию субстанций прямо соответствует оппозиция метаязыка и коннотации: когда языковая денотация покрывает собой реальный код, она действует как метаязык, так как этот код становится означаемым некоторой номенклатуры или, можно сказать, чисто *терминологической* системы; а затем эта двухчастная система включается на правах означающего в заключительную коннотацию, часть последней, третьей системы, которую можно назвать *риторической:*

3 Естественный язык: риторическая система	E			C
2 Естественный язык: терминологическая система	E	C		
1 Реальный код		E	C	

Система 3 представляет собой чистую коннотацию; средняя система 2 – одновременно и денотация (по отношению к системе 3) и метаязык (по отношению к системе 1). Асимметрия точек сочленения (в одном случае означающее, в другом – означаемое) обусловлена различием субстанций: обе системы 2 и 3 являются языковыми системами, и их означающие однородны (это слова, фразы, звуковые формы); напротив того, системы 1 и 2 носят смешанный характер, одна из них – реальная, а другая – языковая, и их означающие не могут непосредственно сообщаться между собой; субстанция реального кода не может без всякого опосредования питать собой субстанцию словесного кода; поэтому в процессе расслоения систем реальный код покрывается невещественно-концептуальной частью языковой системы, то есть ее означаемым. Здесь необходим пример; возьмем его из знаков дорожного движения – постольку, поскольку они составляют предмет *преподавания,* то есть *вербализации*[1].

3.3. Дорожные знаки как предмет преподавания

Передо мной три разноцветных сигнала светофора – красный, зеленый, желтый. Мне совершенно не нужен язык, чтобы понять, что это именно сигналы и у каждого из них свой

[1] Дорожные знаки еще, по-видимому, со времен Бюиссенса (E.Buyssens, *Les Langages et les discours,* Bruxelles, J.Lebègue, 1943, 99 p.) служат опорным примером для размышлений о семиологии; это полезный пример, если только помнить, что код дорожных знаков – очень скудный код.

смысл (запрет, свобода, внимание)[1]; мне понадобится только время, чтобы освоиться, и тогда смысл возникнет прямо из ситуаций, в которых употребляется знак: ассоциируя зеленый свет с движением, а красный с остановкой, я в итоге расшифрую их семантическое соотношение; передо мной настоящий код, и это реальный, неязыковой код, состоящий из визуальных означающих, которыми вполне могли бы пользоваться и глухонемые. Но предположим, что смысл этих сигналов я узнаю от инструктора, чья речь замещает собой реальный код; а поскольку речь и сама по себе есть знаковая система, то передо мной оказывается двухчастный неоднородный комплекс – полуреальный, полуязыковой. В первой системе (коде дорожных знаков как таковом) некоторый цвет (воспринимаемый, а вовсе не именуемый) означает некоторую ситуацию; а в речи инструктора эта семантическая эквивалентность дублируется второй системой, которая и сама по себе носит семантический характер, поскольку делает словесную субстанцию (*фразу*) означающим некоторого понятия (*пропозиции*). Итак, на данной стадии анализа я располагаю двумя расслаивающимися системами, организованными согласно следующей схеме[2]:

2. Словесный код	*Sa*: /Красный свет – знак запрета/: Фраза	*Sé*: «Красный свет – знак запрета»: Пропозиция	
1. Реальный код		*Sa*: Восприятие красного света	*Sé*: Ситуация запрета

На этом следует задержаться. Даже если мой инструктор достаточно объективен, чтобы буквально, нейтральным тоном, сообщать мне, что «красный свет – знак запрета», то есть даже если его речь достигает строго денотативного отношения к реальности (что довольно утопично), все же замена первичной знаковой системы языком никогда не проходит безнаказанно. Если я постигаю правила движения

[1] Заметим, что в этом элементарном коде означаемые сами собой организуются в структурированную оппозицию: два полярных термина (*запрещено / разрешено*) и один смешанный (*одновременно запрещено и разрешено = будьте внимательны*).

[2] Несовершенство (очевидное) этой схемы обусловлено природой языка, где в одной субстанции смешиваются означающие и означаемые, так что любое расширение (спациализация) семантической эквивалентности становится ее искажением. – *Понятие* – небесспорный термин соссюровской теории; здесь оно упомянуто лишь для памяти, без обсуждения.

эмпирически (вне языка), то я воспринимаю не качества, а отличия: красный, зеленый, желтый свет обладают (для меня) лишь реальностью своего соотношения, набором оппозиций[1]; замена их языком, пожалуй, и дает некоторый выигрыш, позволяя не обращаться к таблице функций, но вместе с тем, изолируя и дистанцируя знак, она позволяет «забыть» виртуальную оппозицию первичных означающих; можно сказать, что в языке эквивалентность красного света и запрета застывает, красный становится «естественным» цветом запрета; этот цвет становится из знака символом; смысл уже не форма, он субстанциализируется. Таким образом, распространяясь на другую семантическую систему, язык стремится к ее натурализации; такая власть создавать «естественное» – самая социальная из институций. Но это еще не все. По сути, речь инструктора никогда не бывает нейтральной: по видимости просто говоря мне, что красный свет сигнализирует о запрете, он высказывает еще и другое – свое настроение, свой характер, ту «роль», которую он хотел бы играть в моих глазах, наше отношение ученика и преподавателя; эти новые означаемые передаются не словами преподаваемого кода, правил движения, а другими формами речи (ее «оттенками», оборотами, интонацией – всем тем, что составляет риторику или фразеологию инструктора). Иначе говоря, поверх слова как такового практически неизбежно надстраивается другая семантическая система – по природе своей коннотативная. Итак, в конечном счете перед нами троичная система, состоящая из реального кода, терминологической (денотативной) системы и системы риторической (коннотативной), в соответствии с уже намеченной выше теоретической схемой, которую теперь достаточно заполнить заново:

3 Риторическая система	*Sa*: Фразеология инструктора			*Sé*: «Роль» инструктора
2. Словесный код	*Sa*: /Красный свет – знак запрета/: Фраза	*Sé*: «Красный свет – знак запрета»: Пропозиция		
1. Реальный код		*Sa*: Восприятие красного света	*Sé*: Ситуация запрета	

[1] Фактически это утопическая ситуация: поскольку я культурный индивид, то даже и вне языка я могу иметь о «красном» только мифическое представление.

По поводу этой схемы следует сделать два замечания.

3.4. Различение систем

Прежде всего, поскольку обе низших системы полностью содержатся в высшей системе, то их целое непосредственно воспринимается на уровне риторики; конечно, я получаю объективное сообщение *красный свет – знак запрета* (доказательство – то, что я могу в дальнейшем сообразовывать с ним свои поступки), но реально я переживаю речь инструктора, его фразеологию; если, например, эта фразеология вызывает робость, то и значение красного цвета фатальным образом станет включать для меня некоторый страх; в скоротечном (для переживания) процессе передачи сообщения я не могу разложить по одну сторону означающее терминологической системы, а по другую – означаемое системы риторической, различить красный свет и страх. Различение двух систем может быть только теоретическим или же экспериментальным, оно не соответствует никакой переживаемой ситуации, так как перед лицом запугивающей речи (всегда коннотативной) человек редко сохраняет способность отделять in petto[1] денотативное сообщение (содержание речи) от коннотативного (запугивания); напротив, второе сообщение насквозь пропитывает собой первое, порой даже подменяет его и мешает его пониманию; угрожающий тон приказа может настолько испугать, что сам приказ станет совершенно невнятным; и наоборот, различение двух систем позволяло бы дистанцировать сообщение второй системы и, следовательно, «объективировать» его означаемое (скажем, тиранию); вероятно, именно так и делает врач, когда его бранит пациент, – он не дает себе смешивать непосредственное означаемое агрессивной речи и образуемый ею невротический символ; но если бы этот врач вышел из экспериментальной ситуации и столкнулся с такой же речью в реальной ситуации, различать стало бы куда труднее.

3.5. Иерархия систем

Это подводит нас ко второму замечанию. Даже если наши три системы удастся различить, в них подразумевается неодинаковая открытость коммуникации. Реальный код предполагает практическую коммуникацию, основанную на обучении и, следовательно, на некоторой длительности; то

[1] В душе *(лат.)*. – *Прим. перев.*

есть, вообще говоря, это коммуникация простая и узкая (скажем, правила дорожного движения, правила посадки самолета на палубу и т.д.). Терминологическая система предполагает коммуникацию непосредственную (для своего осуществления ей не нужно времени, слово позволяет сэкономить на длительном обучении), но концептуальную – это «чистая» коммуникация. Коммуникация, устанавливаемая риторической системой, в каком-то смысле шире, так как в этой системе сообщение открывается в социальный, аффективный, идеологический мир; если определять реальность как реальность социальную, то именно риторическая система окажется самой реальной из всех, тогда как терминологическая система, которая более формальна и сродни логике, будет менее реальной; но вместе с тем этот денотативный код и более «отборный», он более всего свидетельствует о собственно человеческом усилии – собака может понимать код первый (сигналы) и последний (интонации хозяина), но не может понимать денотативное сообщение, доступное только человеку. Если иерархизировать три системы с антропологической точки зрения, соизмеряя способности человека со способностями животного, то можно сказать, что животное в состоянии принимать и издавать сигналы (первую систему), что оно может лишь воспринимать последнюю систему[1] и не способно ни принимать, ни производить вторую; напротив того, человек в состоянии создавать из предметов знаки, превращать эти знаки в членораздельную речь, а буквальное сообщение – в коннотативное.

II. СИСТЕМЫ ОДЕЖДЫ-ОПИСАНИЯ

3.6. Сколько всего систем?

Сделанные выше общие замечания о симультанных системах позволяют теперь и описать, так сказать, «геологию» одежды-описания, точно установить количество и природу используемых ею систем. Как сосчитать эти системы? Путем ряда последовательных подстановок: достаточно лишь провести эту операцию на различных уровнях текста и проследить, выделяет ли она на самом деле специфически различные знаки; в таком случае эти знаки с необходимостью

[1] Собака не может воспользоваться издаваемыми ею сигналами для построения вторичной системы оправданий и масок.

отсылают к различным же системам. Например, коммутация позволяет выделить слово в одном случае – как просто часть языковой системы (pars orationis), в другом случае то же самое слово (или группу слов, даже фразу) – как элемент вестиментарного значения, в третьем – как означающее Моды, наконец в четвертом – как стилистическое означающее: такая множественность уровней коммутации как раз и свидетельствует о множественности симультанных систем. Это следует подчеркнуть, так как предлагаемый здесь метод семиологического анализа зиждется на различении между языком и кодом одежды-описания – оно может удивить, но его действительность обусловлена тем, что язык и вестиментарное описание находятся на разных уровнях коммутации. Поскольку в одежде-описании два типа эквивалентностей, или же две пары коммутативных классов (комплексы А : *одежда ≡ внешний мир,* и комплексы В : одежда ≡ *Мода*), то анализу будут подвергаться сначала высказывания с эксплицитными означаемыми (комплексы А), а потом высказывания с имплицитными означаемыми (комплексы В), после чего будет поставлен вопрос и о соотношении между теми и другими комплексами.

3.7. Системы комплексов А

Возьмем высказывание с эксплицитным (мирским) означаемым: *набивные ткани побеждают на скачках.* Я уже знаю, что передо мною здесь две знаковых системы. Первая, вообще говоря, располагается в реальности: если бы я отправился (по крайней мере в этом году) в Отей, то *я бы увидел,* не нуждаясь в помощи языка, что между обилием набивных тканей и праздничной атмосферой скачек существует эквивалентность; очевидно, именно на такой эквивалентности и основано любое высказывание Моды, поскольку эта эквивалентность переживается как предшествующая языку и считается, что ее элементы носят реальный, а не словесный характер; она соотносит реальную вещь с эмпирической ситуацией мирской жизни; ее типичным знаком является: *реальная вещь ≡ реальный мир,* и по этой причине в дальнейшем мы будем называть ее реальным вестиментарным кодом. Однако в данном случае, то есть в случае одежды-описания (которой мы обязались ограничиваться, повинуясь терминологическому правилу), реальность (Отейский ипподром, набивные ткани как особый вид текстиля)

всякий раз является лишь предметом отсылки – я не вижу ни тканей, ни ипподрома, и то и другое представляется мне через посредство некоторого словесного элемента, взятого из французского языка; таким образом, в данном высказывании язык образует вторую информативную систему, которую я буду называть словесным вестиментарным кодом, или терминологической системой[1], поскольку она просто денотирует реальность мира и одежды в форме номенклатуры; если останавливаться на этом уровне разработки одежды-описания, у меня получилось бы высказывание типа *в этом году набивные ткани являются знаком скачек.* В такой системе означающим служат уже не *набивные ткани* (как в системе 1), а весь комплекс звуковых (или, в данном случае, графических) субстанций, которые необходимы для высказывания и которые называются *фразой;* означаемое же – уже не *скачки,* а комплекс понятий[2], актуализируемых фразой и называемых *пропозицией*[3]. Отношение этих двух систем подчиняется принципу метаязыков: знак реального вестиментарного кода становится простым означаемым (предложением) словесного вестиментарного кода; в свою очередь это вторичное означаемое обладает автономным означающим – фразой.

Система 1, терминологическая	*Sa*: Фраза	*Sé*: Пропозиция	
Система 2, вестиментарный код		*Sa*: Реальная одежда	*Sé*: Реальный мир

Но это еще не все. В данном высказывании остаются еще и другие типичные знаки (другие эквивалентности), а значит и другие системы. Прежде всего, очевидно, что эквивалентность между *набивными тканями* и *скачками,* между одеждой и внешним миром, дается (пишется) мне лишь постольку, поскольку она знаменует (означает) Моду; иными словами, ношение набивных тканей на скачках само становится означающим нового означаемого – Моды; а коль скоро это означаемое актуализируется лишь постольку, посколь-

[1] Ее нельзя назвать языковой системой, так как системы, о которых идет речь ниже, также располагаются в языке.

[2] По-прежнему в соссюровском смысле слова, пусть даже он не бесспорен.

[3] Различение фразы и пропозиции взято из логики.

ку эквивалентность внешнего мира и одежды *выражена словесно,* то само речевое упоминание этой эквивалентности становится означающим системы 3, означаемое которой – Мода; простым *упоминанием,* нотацией Мода коннотирует знаковое отношение между тканями и скачками, которое лишь денотировалось на уровне системы 2. Эта система 3 (*набивные ткани ≡ скачки ≡* [*Мода*]) по-своему важна, так как позволяет всем мирским высказываниям комплекса А означать Моду (правда, более косвенным образом, чем высказывания комплекса В)[1]; но поскольку это все же очень упрощенная система, поскольку ее типичный знак включает всего-навсего одну бинарную вариацию (*упомянуто / не упомянуто, модное / старомодное*), то мы будем называть ее просто коннотацией Моды. В соответствии с принципом расслоения систем, знак системы 2 становится простым означающим системы 3: самим фактом упоминания терминологическое высказывание означает еще и Моду. Наконец, комплекс из трех выявленных до сих пор систем включает в себя еще одно оригинальное означаемое, а стало быть и еще один типичный знак: когда журнал заявляет, что *набивные ткани побеждают на скачках,* то он не только говорит, что эти ткани означают скачки (системы 1 и 2), а соотношение того и другого означает Моду (система 3), но еще и скрадывает это соотношение драматической формой состязания (*побеждать*); итак, перед нами новый типичный знак, означающее которого – высказывание Моды в его полной форме, а означаемое – то представление, которое журнал имеет или желает создать о внешнем мире и о Моде; как и в случае с преподаванием дорожных знаков, фразеология журнала образует коннотативное сообщение, призванное передавать определенное видение мира; будем называть эту последнюю, четвертую систему риторической системой. Таковы, строго говоря, четыре знаковых системы, которые можно обнаружить в любом высказывании с эксплицитным (мирским) означаемым[2]: реальный вестиментарный код (1), словесный вестиментарный код, или терми-

[1] Различие этих двух комплексов, связанное с тем, что Мода денотируется в высказываниях В и коннотируется в высказываниях А, первостепенно важно для общего устройства системы, особенно для ее «этики» (см. ниже, 3, 10 и гл. 20).

[2] Говоря об *эксплицитном означаемом,* мы, разумеется, имеем в виду систему 2 – терминологическую.

нологическая система (2), коннотация Моды (3) и риторическая система (4). Разумеется, при чтении эти четыре системы предстают в обратном порядке по сравнению с теоретическим построением; две первых включаются в план денотации, две последних – в план коннотации; эти два плана, как мы увидим, могут служить и уровнями анализа системы в целом[1].

<table>
<tr><td>4. Риторическая система</td><td colspan="4">Sa:
Фразеология журнала</td><td>Sé:
Представление о мире</td></tr>
<tr><td>3. Коннотация Моды</td><td colspan="3">Sa:
Упоминание</td><td>Sé:
Мода</td><td></td></tr>
<tr><td>2. Словесный вестиментарный код</td><td>Sa:
Фраза</td><td colspan="2">Sé:
Пропозиция</td><td></td><td></td></tr>
<tr><td>1. Реальный вестиментарный код</td><td></td><td>Sa:
Реальная одежда</td><td>Sé:
Реальный мир</td><td></td><td></td></tr>
</table>

3.8. Системы комплексов В

Что происходит с каждой из этих систем в высказываниях комплекса В, то есть когда одежда-описание непосредственно является означающим имплицитного означаемого *Мода?* Возьмем следующее высказывание: *Каждая женщина да укоротит себе юбку до колен, да облечется в расплывчато-клетчатую ткань и да обуется в двухцветные туфли-лодочки.* Можно представить себе реальную ситуацию, когда все эти модные черты одежды и обуви (ни одна из которых не отсылает к какому-либо мирскому означаемому) непосредственно воспринимаются как общий знак Моды всеми женщинами, видящими такой костюм; тогда перед нами первичный, реальный вестиментарный код, аналогичный соответствующему коду в комплексе А, – с той лишь разницей, что означаемым здесь является не внешний мир, но непосредственно (а не косвенно) Мода. Однако в журнале этот реальный код существует только как референция словесного вестиментарного кода; в этом отношении высказывания А строятся аналогично высказываниям В, опять-таки с той лишь оговоркой (ибо тут-то и появляется различие), что означаемое *Мода* – всегда имплицитно. Поскольку же Мода является здесь означаемым системы 2, то она не может служить коннотативным означаемым системы

[1] См. ниже, 4, 10.

3, – этой системе уже нечего делать, и она исчезает; в самом деле, теперь уже не факт упоминания знака *Одежда* ≡ *Мир* отсылает к Моде, теперь сами частные вестиментарные черты «сами по себе», своей организацией *сразу* означают Моду, точно так же как в высказываниях А такие же частные черты и их организация непосредственно означали ситуацию мирской жизни (скачки); в высказываниях В больше нет коннотации Моды. Но поскольку описывающее одежду высказывание (*каждая женщина да укоротит*...) принимает форму не то законодательного, не то религиозного предписания (для анализа неважно, что это делается cum grano salis[1]), то перед нами вновь коннотативная – риторическая система; как и в случае высказываний А, с ее помощью передается представление, которое журнал может иметь или желает создать о Моде, точнее о Моде в мире, переживаемой как высшая, тираническая инстанция. Итак, в высказываниях комплекса В содержится лишь три системы: реальный вестиментарный код, словесный вестиментарный код (или терминологическая система) и риторическая система; план коннотации включает в себя лишь одну систему вместо двух.

<table>
<tr><td>3. Риторическая система</td><td colspan="3">Sa: Фразеология журнала</td><td>Sé: Представление о мире</td></tr>
<tr><td>2. Словесный вестиментарный код</td><td>Sa: Фраза</td><td colspan="2">Sé: Пропозиция</td><td></td></tr>
<tr><td>1. Реальный вестиментарный код</td><td></td><td>Sa: Одежда</td><td>Sé: Мода</td><td></td></tr>
</table>

3.9. Соотношение между двумя комплексами

Итак, любая одежда-описание относится к одному из двух типов комплексов – одни из четырех систем, другие из трех. Как же соотносятся между собой эти два типа комплексов? Прежде всего заметим, что оба они обладают одним и тем же типичным означающим в плане денотации – это одежда, точнее последовательность вестиментарных черт; отсюда следует, что, изучая структуру кодов 1 и 2, нам придется анализировать одно и то же означающее – одежду, независимо от того, входит ли она в высказывание А или в высказывание В, то есть независимо от того, к како-

[1] С долей иронии *(лат.)*.– *Прим. перев.*

му комплексу она принадлежит. При этом необходимо подчеркнуть различие между двумя комплексами, суть которого в следующем: в комплексе А Мода является коннотативным смыслом, а в комплексе В – денотативным. В рамках кода 2 В смысл Моды возникает не из факта речевого упоминания, но из самих вестиментарных черт; точнее, факт речевого упоминания немедленно поглощается этими частными чертами, он не может функционировать как означающее, и Мода не может не быть непосредственным означаемым; а в комплексе А, где между одеждой и Модой помещаются мирские означаемые, журнал как бы избегает прямо называть Моду, переводит ее из имплицитного состояния в латентное[1]. Но ведь Мода – произвольная ценность; поэтому в случае комплекса В вся система в целом демонстрирует свой произвольный – или, если угодно, открыто культурный – характер; напротив, в случае комплекса А произвольность Моды скрыта, а вся система в целом демонстрирует свой естественный характер, поскольку одежда в ней выглядит уже не как знак, а как функция. Описание *распашонка со сплошной застежкой на спине* и т.д. устанавливает знак[2], а утверждение *набивная ткань побеждает на скачках* скрадывает знак под обличием некоего сродства между внешним миром и одеждой, то есть под обличием природы.

III. АВТОНОМИЯ СИСТЕМ

3.10. Степень автономии систем

Для анализа общей системы Моды нужно уметь работать по отдельности с составляющими ее системами; поэтому необходимо оценить степень автономии этих систем; ведь если окажется, что некоторые системы неразделимо связаны, то и анализировать их придется вместе. Система будет считаться (относительно) независимой, если при изъятии ее означающего из общей системы по-прежнему возможно работать с оставшимся высказыванием, причем смысл каждой из оставшихся систем от этого никак не искажается. Итак, судить об автономии некоторой системы можно, противопоставляя ее «остальным», низшим системам.

[1] Об имплицитном и латентном см. ниже, 16, 5.

[2] С той оговоркой, что риторическая система высказываний В может преобразовать этот знак в «естественный факт» (*«в этом году юбки короткие»*) (см. гл. 19).

3.11. Риторическая система

По отношению к «остальным», покрываемым ею системам риторическая система (относительно) независима. Возьмем такое высказывание: *маленькая петличка создает элегантность* (комплекс А). В этом высказывании нетрудно выделить последовательность риторических означающих: во-первых, это метафорическое употребление глагола *создавать*, преобразующее означаемое терминологического кода (*элегантность*) в чистый продукт означающего[1] (*петличка*); во-вторых, это двусмысленность прилагательного *маленькая,* отсылающего одновременно и к физическому измерению (≠ *большая*), и к этическому суждению (= *скромная, неброская, симпатичная*)[2]; в-третьих, это общий ритм фразы, изображающей двустишие:

Un(e) petit(e) ganse
Fait l'élégance[3].

Наконец, в-четвертых, это сама изоляция данного высказывания, помещенного в оправу словно драгоценность, словно пословица. Если же изъять из высказывания все эти риторические означающие, то останется словесное высказывание типа *петлица – знак элегантности*; в такой сокращенной, денотативной форме оно по-прежнему вбирает в себя системы 1, 2 и 3. Итак, риторическую систему можно по праву рассматривать как независимый объект анализа.

3.12. Коннотация Моды

Коннотация Моды (система 3 комплекса А) не обладает никакой автономией: факт упоминания нельзя отделить от того, что именно упоминается; оттого эта система всецело паразитирует на словесном вестиментарном коде; к тому же, как мы видели, в высказываниях В модное упоминание совпадает с терминологическим высказыванием вестиментарных черт, становясь просто их денота-

---

[1] Здесь и далее, когда речь идет без особого уточнения об *означаемых* и *означающих,* речь идет и будет идти всякий раз об элементах словесного вестиментарного кода – терминологической системы.

[2] *Маленькое* – один из редких терминов, принадлежащих как денотативной, так и коннотативной системе; см. ниже, 4, 3 и 17, 3.

[3] Примеров такого приема – множество: *A la plage et à la page* [букв.: *На пляже и на острие моды*], *dix garde-robes utiles et futiles* [букв.: *десять полезных и легкомысленных костюмов*], *Votre tête gracieuse, précieuse et joyeuse* [букв.: *Ваша голова – грациозная, изысканная и веселая*].

тивным означаемым. Итак, коннотацию Моды нельзя подвергать независимому анализу.

3.13. Теоретическая автономия словесного и реального вестиментарных кодов

Остаются две низшие системы (как в комплексе А, так и в комплексе В) – терминологическая система и реальный вестиментарный код. В принципе эти две системы независимы, поскольку образуются из различных субстанций (первая – из «слов», вторая – из вещей и ситуаций); мы не вправе полностью смешивать их, объявляя, будто между реальной одеждой и одеждой-описанием, между реальным миром и миром имен нет никакой разницы: во-первых, язык не является калькой с реальности и сам налагает на нее, хотя бы в форме номенклатуры, некоторое членение, то есть уже некоторую конструкцию; во-вторых, в случае одежды-описания терминологическая система может существовать только с опорой на предполагаемую *реальную* эквивалентность между внешним миром и одеждой, между Модой и одеждой; конечно, такая эквивалентность не установлена эмпирически, ничто не «доказывает» (в журнале), что набивная ткань действительно равнозначна скачкам, а распашонка действительно равнозначна Моде; но это неважно для различения двух систем – ведь для того, чтобы мы были вправе (и обязаны) их различать, достаточно, чтобы различны были критерии их действительности: в терминологической системе она зависит от общих законов языка (французского), а в реальном вестиментарном коде – от журнала: главное, чтобы эквивалентность одежды и внешнего мира, одежды и Моды соответствовала нормам данной fashion-group (пусть сколь угодно смутным). Итак, эти две системы обладают принципиальной автономией[1], и вся в целом общая система Моды включает три теоретически доступных для анализа уровня: риторический, терминологический и реальный.

[1] Разумеется, их различие действительно лишь постольку, поскольку реальность (предполагаемая) сама образует код.

4. БЕСКОНЕЧНАЯ ОДЕЖДА

Городские костюмы метятся белыми строчками.

I. ТРАНСФОРМАЦИИ И ЧЛЕНЕНИЯ

4.1. Их принцип и количество

Представим себе (если возможно) женщину, покрытую бесконечной одеждой, которая непосредственно соткана из всего, что говорится в модном журнале, – ведь эта бесконечная одежда дается через посредство бесконечного текста. Такую тотальную одежду следует организовать, то есть вычленить в ней значащие единицы, чтобы можно было сравнивать их между собой и тем самым восстанавливать общее значение Моды[1]. У этой бесконечной одежды два измерения: с одной стороны, она уходит вглубь, нисходя от системы к системе, из которых складывается ее высказывание, с другой стороны, она распространяется вширь, как и всякая речь, по цепи слов; то есть в первом аспекте она образуется из накладывающихся друг на друга блоков (систем или кодов), а во втором – из составляющихся вместе высказываний (означающих, означаемых и их соединений, то есть знаков). Так, в высказывании *маленькая петличка создает элегантность* мы выделили[2] по вертикали три «блока», или системы (одну из которых, правда, сразу же пришлось изъять из анализа – коннотацию Моды), а по горизонтали, на уровне терминологии, – два термина: означающее *(маленькая петличка)* и означаемое *(элегантность).* Итак, анализ должен направляться одновременно и по ту сторону

[1] Слово *значение* по-прежнему понимается не в расхожем смысле означаемого, а в активном смысле процесса.

[2] См. выше, гл. 3.

линии слов (вглубь) и вдоль этой линии. Это значит, что по отношению к каждому высказыванию Моды будут осуществляться два типа операций: *трансформация,* когда системы сводятся одна к другой, и *членение,* когда задачей является выделение элементов означающего и означаемого. Трансформация нацелена вглубь систем, членение нацелено на протяженность знаков в каждой из них. Трансформации и членения должны подвергаться проверке посредством подстановок: в бесконечной одежде можно рассматривать только те элементы, варьирование которых влечет за собой вариации означаемого; и наоборот, любой элемент, изменение которого не имеет последствий ни для одного означаемого, должен быть объявлен незначительным. Сколько же операций будет включать в себя анализ? Поскольку коннотация Моды всецело паразитарна по отношению к словесному вестиментарному коду, то в любом случае (как в комплексе А, так и в комплексе В) для взаимной редукции остается лишь три системы, а стало быть лишь две трансформации – трансформация риторической системы в словесный вестиментарный код и трансформация словесного вестиментарного кода в реальный вестиментарный код. Что же касается членений, то не все из них необходимы или возможны. Членение коннотации Моды (системы 3 в комплексе А) не может стать автономной операцией, поскольку здесь означающее (упоминание) растянуто на всю протяженность высказывания, а означаемое (Мода) носит латентный характер. Членение терминологической системы (системы 2) здесь неуместно, поскольку оно вылилось бы в реконструкцию системы французского языка, что составляет задачу лингвистики как таковой[1]. Членение риторической системы – возможно и необходимо; что же до членения реального вестиментарного кода (системы 1), то, поскольку этот код может рассматриваться только через язык, его членение хоть и необходимо, но требует некоторого «препарирования», как бы «компромисса»; следовательно, в итоге выходит, что бесконечную одежду следует подвергнуть двум операциям «трансформации» и двум операциям «членения».

---

[1] См. на этот счет: K.Togeby, *Structure immanente de la langue française,* Copenhague, Nordisk Sprog og Kulturforlag, 1951.

II. ТРАНСФОРМАЦИЯ 1: ОТ РИТОРИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ К ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ

4.2. Принцип

Первая трансформация не составляет специфических трудностей, так как здесь достаточно освободить фразу (или период) от ее риторических эффектов, свести ее к одному лишь словесному (денотативному) выражению некоторого вестиментарного значения. Риторические эффекты, о которых идет речь, в принципе известны (хотя до сих пор и мало изучены с точки зрения семантики коннотации): это метафоры, цезуры, каламбуры, рифмы, которые можно без всякого труда «выпарить» из высказывания, оставив в нем лишь простую языковую эквивалентность между одеждой и внешним миром, одеждой и Модой. Когда мы читаем: *во второй половине обязательны платья со сборками* или же *каждая женщина да обуется в двухцветные туфли-лодочки,* – то достаточно переложить это: *платья со сборками – знак второй половины дня* или же *двухцветные туфли-лодочки означают Моду,* чтобы сразу же достичь уровня терминологической системы, или словесного вестиментарного кода, к которому мы и стремились при этой первой трансформации.

4.3. Смешанные термины: «маленькое»

Возможно лишь одно затруднение: встречаются словесные единицы, которые трудно немедленно отнести к риторической или терминологической системе, поскольку по своей лексической природе они содержат несколько значений и фактически входят в обе системы сразу; таков уже отмеченный выше случай прилагательного «маленький»: оно принадлежит к денотативной системе, если отсылает лишь к мере величины, и к коннотативной системе, если отсылает к представлению о скромности, экономности или даже ласкательности (оттенок умиленности)[1]; так же и с прилагательными «блестящий» и «строгий», которые можно понимать одновременно и в буквальном и в метафорическом смысле. Подобные казусы не являются неразрешимыми, и тут даже нет необходимости прибегать к стилистической оценке – очевидно ведь, что в высказывании *маленькая петличка* единица «маленькая» является вестиментарным

---

[1] См. ниже, 17, 3 и 17, 6.

означающим (элементом терминологической, денотативной системы) лишь постольку, поскольку можно встретить и «большие петлицы», то есть поскольку она составляет часть релевантной оппозиции *большое / маленькое,* смысловая вариация которой была бы засвидетельствована в модном журнале; а раз это не так, то приходится заключить (в случае петлиц), что «маленькая» принадлежит исключительно к риторической системе. Поэтому высказывание *маленькая петличка создает элегантность* мы вправе трансформировать в высказывание *петлица – знак элегантности.*

III. ТРАНСФОРМАЦИЯ 2: ОТ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ К ВЕСТИМЕНТАРНОМУ КОДУ

4.4. Границы трансформации 2

Как уже было сказано[1], словесный вестиментарный код и реальный вестиментарный код в принципе автономны. Однако, в то время как терминологическая система направлена на реальный код, этот последний никогда не осуществляется вне «выражающих» его слов; он достаточно автономен для того, чтобы его расшифровка производилась отдельно и по необходимости иначе, чем чисто лингвистическая дешифровка языка; но он недостаточно автономен для того, чтобы работать с эквивалентностью мира и одежды, полностью отделяя ее от языка. С точки зрения метода такой парадоксальный статус весьма неприятен. Ведь если трактовать единицы одежды-описания как словесные единицы, то в этой одежде мы нащупаем лишь одну структуру – структуру французского языка; анализироваться будет смысл фразы, а не смысл одежды; если же трактовать их как вещи, реальные элементы одежды, то из их комбинации не возникнет никакого смысла, так как этот смысл производится журнальным словом. Получается либо недолет, либо перелет; в обоих случаях мы не попадаем в центральное отношение – отношение вестиментарного кода, актуализируемого журналом, то есть одновременно вещественного по направленности и языкового по субстанции. Когда журнал утверждает, что *городские костюмы метятся белыми строчками,* то даже если свести это высказывание к терминологическому состоянию (*белые строчки на костюме – знак города*), между строчками, белым цветом, костюмом и

[1] См. выше, 3, 15.

городом со структурной точки зрения невозможно найти других отношений, кроме синтаксических – отношений подлежащего, сказуемого, дополнения и т.д. А такие отношения, идущие из языка, вовсе не являются семантическими отношениями одежды, которая не знает ни подлежащих, ни сказуемых, ни дополнений, а одни лишь материалы и цвета. Конечно, если бы перед нами стояла только проблема описания, а не значения, можно было бы ничтоже сумняшеся «перевести» журнальное высказывание в реальные материалы и их применения, поскольку сообщать сведения о реальности – это ведь одна из функций языка; но перед нами не «указания для пошива» – если бы потребовалось «реализовать» журнальное высказывание, как много бы в нем оказалось неопределенного (форма, число, расположение белых строчек)! На самом деле приходится признать, что вестиментарный смысл (который и составляет цель журнального высказывания) теснейшим образом зависит от словесного уровня; белые строчки значимы *именно в своей неопределенности* – язык образует границу, за которой смысл становится нереальным, и однако же отношения языка нельзя отождествлять с отношениями реального вестиментарного кода.

4.5. Автонимия

Сходным образом устроено двусмысленное письмо, где смешиваются *употребление* и *упоминание* терминов, объективность языка постоянно путается с его автонимией, а слово обозначается одновременно как предмет и как слово. Mus rodit caseum, mus est syllaba, ergo...[1]; такое письмо, которое играет с реальностью, то схватывая, то отпуская ее, во многом походит на двусмысленную логику, которая умудряется трактовать mus то как слог, то как мышь, уклончиво подставляя слог вместо мыши в тот самый момент, когда она насыщает слог всей реальностью мыши.

4.6. К понятию псевдосинтаксиса

Анализ все время оказывается в плену этой двусмысленности – если только он не предпочтет открыто занять место в ее рамках и разрабатывать ее возможности. В са-

---

[1] «Job est indeclinabile, Caesar est disyllabum: verba accepta sunt materialiter» [«Иов не склоняется, Цезарь двусложен: слова понимаются материально» (*лат.*). Латинская фраза в основном тексте: «Мышь грызет сыр, мышь – это слог, следовательно...» – *Прим. перев.*]

мом деле, даже не отрываясь от линии слов (коль скоро на нее опирается смысл одежды), можно попытаться заменить грамматические отношения, не покрывающие никакого вестиментарного значения, неким *парасинтаксисом,* артикуляции которого, будучи освобождены от грамматики, имели бы целью манифестировать только вестиментарный смысл, а не интеллигибельность речи. Так, исходя из терминологического высказывания типа *белые строчки на костюме – знак города,* можно как бы «выпарить» из этой фразы синтаксические отношения и заменить их функциями настолько формальными, то есть настолько пустыми, что отсюда один шаг к переносу лингвистики в семиологию[1], к переходу от терминологической системы к последнему вестиментарному коду, до которого имеет смысл доискиваться. Такими функциями на нынешнем этапе будут *эквивалентность* (≡), которой мы уже пользовались, и *комбинация* (•), относительно которой мы еще не знаем, является ли она импликацией, солидарностью или простой связью[2]; итак, получается полусловесное, полусемиологическое высказывание следующего типа:

костюм • строчки • белое ≡ город

4.7. Смешанный, или псевдореальный код

Теперь ясно, каков результат трансформации 2: это особый вестиментарный код, единицы которого происходят из языка[3], а функции – из логики настолько общей, что она может объяснять некоторые отношения реальной одежды; то есть это смешанный код, промежуточный между словесным и реальным вестиментарными кодами. Полусловесное, полуалгоритмическое высказывание, которое у нас получилось (*костюм • строчки • белое ≡ город*), несомненно представляет собой оптимальный момент трансформации; в самом деле, с одной стороны, мы не вправе разлагать далее словесные члены этого уравнения – попытка разделить *костюм* на его состав-

---

[1] *Семиология* понимается здесь как нечто внешнее по отношению к лингвистике.

[2] Таковы три типа структурных отношений, которые уже использовались в ельмслевовской теории при попытке «освободиться от грамматики» (см. изложение этого вопроса: K.Togeby, *Structure immanente...,* p. 22).

[3] Язык сообщает псевдореальному вестиментарному коду его номенклатуру, но забирает из него те пустые слова, которые, как известно, составляют половину слов любого высказывания.

ные части (предметы одежды) означала бы выход за пределы языка, обращение, например, к техническим или визуальным знаниям об одежде и тем самым нарушение терминологического правила; а с другой стороны, все члены уравнения (*костюм, строчки, город*) несомненно обладают значимостью (на уровне уже не языка, а вестиментарного кода), поскольку при изменении одного из них меняется и вестиментарный смысл фразы – нельзя заменить *белое синим,* не поставив под вопрос эквивалентность между костюмом и городом, то есть не нарушив весь знаковый комплекс в целом. Это, стало быть, и есть последний код, которого может достичь анализ, соблюдая терминологическое правило; а значит, теперь следует исправить (чего нельзя было сделать ранее) понятие реального вестиментарного кода, которым мы до сих пор пользовались: на самом деле это псевдореальный код. Итак, если отвлечься от коннотации Моды (системы 3 А), то одежда-описание в целом включает в себя следующие системы:

3. Риторическая:	*городские костюмы метятся белыми строчками.*
2. Терминологическая:	*белые строчки на костюме означают город.*
1. Псевдореальная:	*костюм • строчки • белое ≡ город.*

4.8. В чем затруднена трансформация 2

Поскольку трансформация 2 неполна, поскольку она не может исчерпывающим образом трансформировать словесный вестиментарный код в реальный вестиментарный код, а лишь вырабатывает особый код, освобожденный от языкового синтаксиса, но все-таки частично языковой, – то она кое в чем затрудняет анализ. Главное затруднение, происходящее из терминологического правила, состоит в том, что при изучении одежды запрещается нарушать ее деноминативную природу, то есть обращаться от слов к техническим приемам или же образам. Это затруднение очень значительно всюду, где вещь именуется как видовая категория: *шляпка, чепчик, колпак, шляпа-колокол, канотье, фетр, буль, капор* и т.п.; чтобы структурировать различия между этими разновидностями головных уборов, есть соблазн разложить их на простые элементы, определенные на уровне визуального восприятия или изготовления; но терминологическое правило запрещает это делать – журнальное упоминание

ограничивается видовой категорией, и мы не можем заходить дальше. Такая остановка анализа имеет большие последствия, чем можно подумать: смысл, который придается одежде журналом, возникает не из каких-то внутренних качеств ее формы, но лишь из некоторых межвидовых оппозиций; если *колпак* в Моде, то не потому, что он высокий и без полей, а просто потому, что это уже не чепчик и еще не капор; поэтому зайти дальше видовых названий – значило бы «натурализовать» одежду и тем самым упустить из виду самую суть Моды; наше терминологическое правило – не какое-то пустое ухищрение, это те узкие врата, через которые проходит смысл Моды, ибо, не будь Мода ограничена словом, она была бы лишь пристрастием к некоторым формам или же деталям, какое всегда существовало в истории костюма; в ней бы не осталось ничего от идеологического продукта.

4.9. В чем свободна трансформация 2

Однако тирания языка неполна (иначе трансформация была бы невозможной). Мало того, что необходимо преодолевать синтаксические отношения, происходящие из языка[1], но сверх того еще и разрешается, уже на уровне терминологических единиц, нарушать буквальный смысл высказывания. В каких пределах? Они, разумеется, определяются коммутацией: одни слова можно свободно заменять другими, пока эта замена не влечет за собой изменений вестиментарного означаемого; если два термина отсылают к одному и тому же означаемому, то их вариация незначима и их взаимозамена не затрагивает структуру одежды-описания: *сверху-донизу* и *по-всей-длине* будут рассматриваться как взаимозаменимые термины, раз у них одно и то же означаемое; и обратно, стоит журналу связать два внешне очень близких или даже лексически тождественных термина с некоей вариацией вестиментарного смысла, как их взаимозамена становится запрещенной: так, согласно словарю, слова *шерстистый* [velu] и *ворсистый* [poilu] имеют в точности одинаковый денотативный смысл (*покрытый волосками*); но если журнал утверждает, что в этом году *шерстистые ткани идут на смену ворсистым,* то, вопреки словарю Литтре, придется признать, что *шерстистое* и *ворсистое* – это два разных означающих, поскольку каждое из

[1] Например, в вестиментарном (а не языковом) синтаксисе не может быть оппозиции действительного и страдательного залога (см. ниже, 9, 5).

них отсылает к особому означаемому (*в прошлом году / в этом году,* то есть *старомодное / модное*). На этом примере видно, как могут употребляться языковые синонимы: языковая синонимия не обязательно совпадает с вестиментарной, так как план референции вестиментарного (псевдореального) кода – это не язык, а эквивалентность одежды, внешнего мира и Моды; знаковое явление проступает только в том, что нарушает эту эквивалентность; а поскольку эта эквивалентность *выражена словом,* то все нарушающее или смещающее ее остается в плену определенной номенклатуры. Язык сохраняет свою власть постольку, поскольку смысл одежды (*петлица ≡ элегантность*) покрывается лишь понятием, которое так или иначе освящается самим же языком; но из его власти можно вырваться постольку, поскольку языковые *значимости* этого понятия не оказывают влияния на вестиментарный код.

4.10. Редукции и амплификации

Для чего же служит эта свобода? Здесь следует напомнить, что мы стремимся установить общую структуру, способную объяснить все высказывания Моды, независимо от их содержания; чтобы обладать такой универсальной применимостью, эта структура должна быть как можно более формальной. Таким образом, трансформация терминологической системы в вестиментарную (как мы будем отныне называть псевдореальный код) эффективна лишь в том случае, если она руководствуется поисками простых функций, присущих одновременно как можно большему числу высказываний; в наших интересах даже самые мелкие высказывания псевдореального вестиментарного кода, так сказать, *отливать* по немногочисленным моделям, всякий раз когда мы можем это сделать, не изменяя вестиментарного смысла. Этим объясняется, что трансформация 2 руководствуется вовсе не стремлением к экономии, как было бы при *редукции* в собственном смысле слова, а стремлением к генерализации: соответственно размах второй трансформации оказывается переменным – конечно, чаще всего это действительно редукция, когда вестиментарное высказывание у́же своей терминологической версии; мы уже видели, что *костюм • строчки • белое ≡ город* образует более скудное высказывание, чем *городские костюмы метятся белыми строчками;* но и наоборот, бывает полезно расширить

терминологическое высказывание, чтобы придать ему развернутую форму, распространенную на всю остальную систему; так, *полотняное платье* должно быть развернуто в *платье из полотняной ткани*[1] или, еще лучше, *платье • ткань • полотно,* так как множество других случаев доказывает пользу промежуточной инстанции (ткани) между видовым термином (полотном) и платьем. Итак, трансформация 2 иногда представляет собой редукцию, а иногда амплификацию.

IV. УРОВНИ АНАЛИЗА

4.11. Машина для производства Моды

Таковы две трансформации, которые приходится осуществлять над чрезвычайно многообразными высказываниями. Чтобы представить себе их операциональную роль, можно уподобить модный журнал машине для производства Моды. Работа машины прилагается к тому, что остается после второй трансформации, то есть к псевдореальному вестиментарному коду; соответственно необходимо, чтобы этот остаток носил формально-обобщенный характер, давая повод для альтернатив и стандартных форм; первая трансформация, то есть переход от риторической системы к терминологической, оказывается лишь *предварительной редактурой* (как при машинном переводе) высказывания, которое в идеале мы хотели бы превратить в предмет одежды. Впрочем, такая двухступенчатая трансформация известна и в логике: она преобразует высказывание *небо – синее* в высказывание *существует синее небо,* а уже затем подвергает его окончательной алгоритмической обработке[2].

4.12. Два уровня анализа

Как мы видели, в каждом высказывании Моды имеется три основных системы: риторическая, терминологическая, псевдореальная; в принципе и перечней элементов должно было бы быть тоже три; но перечень элементов терминологической системы совпал бы с перечнем элементов языка – с изучением отношений означающего и означаемого внутри языкового знака (например, «слова»). На самом деле к одежде-

---

[1] *Ткань* будет принадлежать к роду *Материалы.*

[2] См.: R.Blanché, *Introduction à la logique contemporaine,* Paris, A.Colin, 1957, 208 p., p. 128.

описанию непосредственно относятся лишь две структуры: структура риторического уровня и структура псевдореального кода; трансформации 1 и 2 обе приводят к псевдореальному коду, а поскольку этот код образует инфраструктуру риторической системы, то с него и начнется анализ одежды-описания; итак, всего мы будем обследовать две системы – псевдореальный вестиментарный код, или просто вестиментарный код (Часть I) и риторическую систему (Часть II).

V. ЧЛЕНЕНИЕ 1: СЕГМЕНТЫ ЗНАЧЕНИЯ

4.13. Случай комплексов А

После того как бесконечная одежда сведена к своему глубинному измерению, то есть к состоянию псевдореального кода, ее еще нужно разбить на единицы значения – в плане протяженности. В комплексах А (*Одежда ≡ Внешний мир*) выделять сегменты значения нетрудно, потому что означаемые здесь эксплицитны, покрываются языком (*скачки, осенние вечера в деревне* и т.д.). В таких высказываниях между означающим и означающим имеется взаимная десигнация, и нам достаточно организовывать речь журнала вокруг таких вестиментарных смыслов, которые она сама же формулирует[1]: каковы бы ни были извивы письма, любая полная фраза, где наличествуют, подобно двум аргументам одной функции, два объекта – мирской (M) и вестиментарный (V), – образует семантическое уравнение типа V ≡ M, а тем самым и сегмент значения; *набивные ткани побеждают на скачках, благодаря аксессуару наступает весна, идеальные туфли для ходьбы* – все эти фразы, данные здесь в их риторической форме, образуют сегменты значения, так как каждая из них полна, обладая означающим и означаемым:

набивные ткани	≡	скачки
аксессуар	≡	весна
туфли	≡	ходьба

[1] Иногда журнал даже сам занимается семантическим анализом значения: «*Разложим впечатление от ее костюма на составляющие: его создают воротник, открытые руки, утонченность тонов* и т.д.». Но, само собой разумеется, анализ является здесь «игрой», которая лишь «демонстрирует» техническое знание; это особое коннотативное означающее.

Разумеется, все однородные сегменты придется сводить в одну часть уравнения, не обращая внимания на то, как они рассеяны по протяженности фразы; если, скажем, в журнале означающее фрагментировано, если мирское означаемое помещается посреди своих вестиментарных означающих, то мы должны восстановить разделение этих двух сфер – высказывание *шляпка молодит, так как открывает лоб* без риска исказить вестиментарный смысл приводится в форму *шляпка, открывающая лоб ≡ молодость*. Не следует обращать внимания и на длину или сложность высказывания. Иногда встречаются очень длинные высказывания: *прогулка в одиночестве вдоль доков Кале, в двустороннем плаще (габардин из хлопка-сырца поверх плотной шерсти) зелено-бутылочного цвета с широкими плечами* и т.д.; это не мешает образовать здесь одну единицу значения, так как перед нами всего две области – область прогулки и область двустороннего плаща, связанные всего лишь одним отношением. Все приведенные выше высказывания – простые (пусть даже длинные или «перебивающиеся»), поскольку в них в процессе сигнификации участвуют лишь одно означающее и одно означаемое. Но бывают и более сложные случаи. Журнал вполне может давать в пределах одной словесной фразы два означаемых при одном означающем (*полотняный плащ для весны и осени или для прохладных летних вечеров*), или же два означающих при одном означаемом (*для коктейля – муслин или тафта*)[1], или даже два означающих при двух означаемых, связанных отношением двойной совместной вариации (*фланель в полоску для утра или саржа в горошек – для вечера*). Если оставаться на терминологическом уровне, то в таких примерах приходится видеть лишь один сегмент значения, поскольку фраза здесь покрывает лишь одно смысловое отношение; но если мы стремимся к пониманию вестиментарного кода, то все время должны стараться дойти до мельчайших смыслообразующих частиц; поэтому методически предпочтительно считать, что сегментов значения столько же, сколько соединений означающего с означаемым, пусть даже один из этих терминов на терминологическом уровне имплицитен; таким образом, в вышеприведенных примерах получаются следующие сегменты значения:

[1] О союзе *или* см. ниже, 13, 8 и 14, 3.

плащ • ткань • полотно	≡ *весна и осень*
плащ • ткань • полотно	≡ *прохладные летние вечера*
ткань • муслин	≡ *коктейль*
ткань • тафта	≡ *коктейль*
ткань • фланель • в полоску	≡ *утро*
ткань • саржа • в горошек	≡ *вечер*

Разумеется, словесная форма этих сложных высказываний небезразлична для анализа: она может указывать на некоторые внутренние эквивалентности означающих (*муслин ≡ тафта*) или же означаемых (*весна и осень ≡ прохладные летние вечера*), которые отчасти напоминают факты синонимии и омонимии в языке; еще важнее двойная совместная вариация (*фланель в полоску для утра или саржа в горошек – для вечера*), поскольку здесь журнал сам намечает кое-какие парадигмы означающих, актуализируя релевантную (как правило, виртуальную) оппозицию между *фланелью в полоску* и *саржей в горошек.*

4.14. Случай комплексов В

В комплексах В (*Одежда ≡ [Мода]*) обследование высказываний не может следовать тем же самым критериям, потому что здесь означаемое является имплицитным. Возникает даже искушение рассматривать всю массу описаний одежды типа В как одно гигантское означающее, поскольку все эти описания соответствуют одному и тому же означаемому (*Мода нынешнего года*). Но, подобно тому как в языке различные означающие (синонимы) могут отсылать к одному означаемому, в одеждеописании типа В тоже допустимо предположить, что масса означающих дробится на единицы значения, которые журнал актуализирует не все сразу (хотя бы рассеивая их на разных страницах) и которые, следовательно, представляют собой различные единицы. Каков метод выделения этих единиц? Критерием их членения не может служить фраза (в лингвистическом смысле), так как она не имеет никакого структурного отношения к вестиментарному коду[1]; с другой стороны, вещь как комплекс вестиментарных черт, размещенных на одном человеке (*комплект, костюм* и т.д.), тоже не обязательно является це-

[1] И вообще, что такое фраза? (см.: A.Martinet, «Réflexions sur la phrase», in *Language and Society, essays presented to Arthur M.Jensen*, Copenhague, De Berlingske Bogtrykkeri, 1961, p. 113-118).

лостной единицей, так как зачастую журнал описывает лишь мелкие детали туалета (*воротник узлом наподобие шарфика*) или же, наоборот, как бы трансперсональные элементы одежды, которые соотносятся с некоторой родовой категорией, а не с отдельной личностью (*полотно для всех плащей*). При членении высказываний типа В следует помнить, что в модном журнале описания дублируются информацией, исходящей из иной, несловесной структуры – из образа или техники: описание сопровождает собой фотографию или же указания для пошива, и именно от этой внешней референции оно фактически и получает свое структурное единство; а поскольку журнал располагает особыми операторами для перехода от этих структур к слову (мы назвали их шифтерами), то в комплексах В достаточно будет рассматривать как сегмент значения всякий отрезок описания одежды, вводимый шифтером: *вот короткая кофточка-болеро, приталенная в талии* и т.д. (шифтер: «вот»); *роза, приколотая на талии* и т.д. (шифтер: анафорическая нулевая степень артикля); *сшейте себе сами распашонку со сплошной застежкой на спине* и т.д. (шифтер: «сшейте себе сами»).

VI. ЧЛЕНЕНИЕ 2: СЕГМЕНТЫ ВТОРОГО УРОВНЯ

4.15. Сегмент означающего и сегмент означаемого

После того как бесконечная одежда расчленена на единицы значения, не составляет уже никакой трудности извлечь из них сегменты второго уровня, с которыми мы и будем работать. Для комплексов А и В сегмент означающего образуют все вестиментарные черты, содержащиеся в одном сегменте значения. Для комплекса А (и только для него) сегмент означаемого образуют все мирские черты, содержащиеся в одном сегменте значения. В комплексе В означаемое имплицитно, то есть ему по определению не соответствует никакого сегмента[1].

---

[1] Итак, структурное описание одежды-описания включает в себя следующие этапы: I. Обследование вестиментарного кода (смешанного, или псевдореального): 1° Структура означающего (для комплексов А и В); 2° Структура означаемого (для комплексов А); 3° Структура знака (для комплексов А и В). II. Обследование риторической системы.

I. ВЕСТИМЕНТАРНЫЙ КОД

1. СТРУКТУРА ОЗНАЧАЮЩЕГО

5. ЕДИНИЦА ОЗНАЧАЮЩЕГО

Спортивный или нарядный кардиган – в зависимости от открытого или закрытого воротника.

I. ИССЛЕДОВАНИЕ ЕДИНИЦ ОЗНАЧАЮЩЕГО

5.1. Перечень и классификация

Как мы видели, в качестве означающего вестиментарного кода правомерно рассматривать любое журнальное высказывание, посвященное одежде, если только оно помещается в одной единице значения. По-видимому, таковых наберется очень много и без всякого порядка – от простого *костюма* до *брюк с поясом-шарфом, укороченных выше колена;* нам будут попадаться то отдельные слова (в Моде *синее*), то весьма сложные комплексы упоминаний (*брюки с поясом* и т.д.). Во всех этих высказываниях, различных по длине и синтаксису, необходимо выявить некую постоянную форму – иначе невозможно будет понять, как создается вестиментарный смысл. И эта упорядоченность должна отвечать двум методическим требованиям: во-первых, сегмент означающего должен членить-ся на как можно более мелкие отрезки, Мода должна разбираться словно звенья цепочки; во-вторых, эти отрезки протяженности должны сравниваться между собой (независимо от высказывания, в которое они входят), чтобы определить, с помощью каких оппозиций они создают различные смыслы. Говоря терминами лингвистики, нужно сначала зафиксировать синтагматические (или пространственные) единицы одежды-описания, а затем систематические (или виртуальные) оппозиции между ними. Задача, таким образом, двойная: перечень и классификация[1].

[1] По крайней мере, таков логический порядок исследования. Но уже отмечалось (K.Togeby, *Structure immanente...*, p. 8), что на практике нередко приходится обращаться к системе, чтобы установить синтагму. Отчасти так нам и придется поступать.

5.2. Сложный состав сегментов означающего

Единицы означающего легко поддавались бы различению, если бы каждое изменение означаемого обязательно влекло за собой полную перемену означаемого – если бы каждое означаемое имело свое собственное означающее, жестко привязанное к нему; в таком случае единица означающего по величине совпадала бы с сегментом означающего, было бы столько же разных единиц, сколько разных высказываний; при этом определение синтагматических единиц оказалось бы очень легкой задачей, зато реконструировать список виртуальных оппозиций стало бы почти невозможно, ибо все высказываемые единицы пришлось бы вводить в одну бесконечную парадигму, что означало бы отказ от всякой структуризации[1]. Разумеется, с одеждой-описанием дело обстоит не так: достаточно сравнить между собой несколько сегментов вестиментарного означающего, чтобы установить, что между ними часто есть общие элементы, а стало быть такие элементы подвижны и могут участвовать в образовании различных смыслов: например, модная черта *укороченное* связана с несколькими предметами одежды (юбкой, брюками, рукавами), создавая каждый раз особый смысл; это значит, что такой смысл зависит не от предмета и не от его качества, а по крайней мере от их комбинации. Итак, следует предположить, что сегмент означающего носит синтаксический характер: он может и должен разлагаться на более мелкие единицы.

II. МАТРИЦА ОЗНАЧАЮЩЕГО

5.3. Анализ высказывания с двойной сопутствующей вариацией

Как же выявить эти единицы? В очередной раз следует исходить из коммутации, поскольку только она может указать нам мельчайшую единицу означающего. А в данном случае у нас есть особо выигрышные высказывания, которые уже использовались выше для определения коммутативных классов одежды-описания[2]: это высказывания с двой-

[1] Когда парадигмы оказываются «открытыми», структура распадается; как мы увидим, именно так и происходит с некоторыми вариантами одежды-описания, и в данном пункте работа структурирования заканчивается неудачей.

[2] См. выше, 2, 2.

ной сопутствующей вариацией, где сам журнал открыто связывает вариацию означаемых с вариацией означающих (*фланель в полоску для утра или саржа в горошек - для вечера*); такие высказывания сами осуществляют коммутацию, то есть достаточно проанализировать их, чтобы определить необходимое и достаточное место смысловой вариации. Возьмем высказывание такого типа: *спортивный или нарядный кардиган – в зависимости от открытого или закрытого воротника.* Фактически, как мы видели[1], тут два высказывания, потому что два процесса значения:

кардиган • воротник • открытое ≡ спортивное
кардиган • воротник • закрытое ≡ нарядное

Но, поскольку в этих высказываниях есть неподвижные общие элементы, в них легко выделить ту часть, вариация которой влечет за собой вариацию означаемого: это оппозиция *открытого* и *закрытого;* стало быть, открытость или закрытость элемента обладает способностью быть значащей и, вероятно, для целого ряда случаев. Однако такая способность не является автономной; остальные элементы высказывания хоть сами и не производят непосредственно смысла, но все же участвуют в сигнификации; без них она была бы невозможна. Правда, у *кардигана* и *воротника,* можно сказать, неравная ответственность, поскольку эти общие элементы неодинаково устойчивы: *кардиган* не меняется, каким бы ни было его означаемое, этот элемент дальше всех от вариации (*открытое / закрытое*), но в конечном счете именно он ее и получает – именно кардиган оказывается спортивным или нарядным, а вовсе не воротник, который занимает всего лишь промежуточное положение между элементом-вариантом и элементом-получателем; что же касается второго элемента, то он обладает реальной целостностью, поскольку *воротник* остается сам собой, будь то открытый или закрытый, однако эта целостность неустойчива, непосредственно подвергаясь значимым изменениям. В общем, в такого рода высказывании процесс значения как бы совершает перемещение: отправляясь от некоторой альтернативы (*открытое / закрытое*), он проходит через частный элемент (*воротник*) и в конце концов затрагивает, как бы пропитывает собой всю вещь (*кардиган*).

---

[1] См. выше, 4, 13.

5.4. Матрица означающего: объект, суппорт, вариант

Так намечаются контуры возможной структуры означающего: некоторый элемент (*кардиган*) получает значение; другой элемент (*воротник*) его поддерживает; третий элемент (запахнутость)[1] его образует. Такая структура представляется достаточной, поскольку вполне описывает траекторию смысла и поскольку на этой траектории, построенной по образцу теории информации[2], невозможно представить себе иных артикуляций. Является ли она необходимой? Это вопрос спорный: в самом деле, ведь вполне можно представить себе, что смысл непосредственно сталкивается с вещью, которую он должен изменить, не проходя через какой-либо посредующий элемент; в самом деле, Мода может говорить об *открытых воротниках*, не отсылая ни к какой другой части одежды; сверх того, различие между кардиганом и воротником субстанциально гораздо слабее, чем различие между воротником и его запахнутостью, – вещь и ее часть обладают единством субстанции, тогда как между вещью и ее качеством имеет место субстанциальный разрыв; по сравнению с элементом 3 элементы 1 и 2 образуют родственную группу (этот их отрыв будет сказываться на всем протяжении анализа). Однако можно считать, что различение элемента-получателя (*кардиган*) и элемента-передатчика (*воротник*) по крайней мере обладает постоянным рабочим преимуществом[3]: ведь если вариация носит характер не качественный (*открытое / закрытое*), а лишь утвердительный (например, в паре: *карманы с клапаном / карманы без клапана*), то необходимо предусматривать посредующее звено (*клапан*) между значащей вариацией (*присутствие / отсутствие*) и вещью, которую она в итоге затрагивает (*карманы*); поэтому полезно будет рассматри-

[1] Здесь сказывается недостаток французской лексики, который будет большой помехой на всем протяжении настоящей работы: у нас нет общего термина, который обозначал бы акт закрывания и открывания; иначе говоря, во многих случаях всю парадигму можно будет обозначать лишь одним из ее членов. Еще Аристотель сокрушался об отсутствии родовых терминов (κολνὸν ὄνομα) для обозначения сущностей, имеющих общие черты («Поэтика», 1447b).

[2] У каждого сообщения есть точка отправления, канал передачи и точка получения.

[3] Эта роль в аналитической работе не мешает термину-получателю обладать оригинальной функцией в теоретической системе Моды (см. ниже, 5, 6).

вать различие трех элементов как норму, а двучленное высказывание (*открытые воротники*) – лишь как сгущение[1]. А раз сочетание этих трех элементов является логически достаточным и методически необходимым, то есть основание в нем и усматривать единицу означающего одежды-описания; ведь даже если фразеология спутывает порядок этих элементов, даже если для описания порой приходится их сгущать или, наоборот, умножать[2], всегда сохраняется возможность выделить в любом сегменте означающего *объект,* на который обращено значение, *суппорт* значения и третий элемент – собственно *вариант.* Поскольку, с одной стороны, эти три элемента синтагматически неразделимы и вместе с тем функционально различны, а с другой стороны, каждый из них может наполняться разнообразными субстанциями (*кардиган* или *карманы, воротник* или *клапан, запахнутость* или *существование*), – то эту единицу означающего мы будем называть *матрицей.* Конечно, нам придется много пользоваться этой матрицей, обнаруживая ее в сгущенном, развернутом или умноженном виде в любых сегментах означающего; поэтому мы будем сокращенно обозначать объект значения O, его суппорт – S, а вариант – V; сама же матрица будет обозначаться графическим символом OSV. Например, у нас получится:

\кардиган с закрытым воротником/ ≡ нарядное
O V S

\свитер с горизонтальным вырезом/ ≡ [Мода]
O V S

\шляпка с выпуклой тульей/ ≡ [Мода]
O V S

5.5. «Доказательство» матрицы

Как мы видим, матрица – это не механически определенная единица означающего, хотя подтверждением ей и служит операция коммутации; скорее она представляет собой модель, идеально-оптимальную единицу, получаемую при анализе особо выигрышных высказываний; ее «доказательство» выводится не из абсолютной рациональности (мы видели, что ее «необходимость» – вопрос спорный), а ско-

[1] О совмещении элементов см. гл. 6.

[2] Язык вправе сгущать их, поскольку терминологическая система – не реальный код; а поскольку это единицы, то естественно предполагать и комбинацию этих единиц, то есть некоторый синтаксис.

рее из эмпирического удобства (она позволяет «экономично» анализировать высказывания) и «эстетического» удовлетворения (это достаточно «изящный» способ анализа – в том смысле, какой слово «изящный» может иметь в применении к математическому решению); скажем скромнее – она обоснованна постольку, поскольку позволяет с некоторыми *регулярными* поправками описывать *все* высказывания.

III. ОБЪЕКТ, СУППОРТ И ВАРИАНТ

5.6. Объект, или дистанцированный смысл

Как уже было указано, между суппортом значения и объектом, на который оно направлено, имеется тесная субстанциальная связь; иногда на уровне терминологии эти элементы даже совмещаются (*открытые воротники*); иногда между суппортом и объектом существует и техническое отношение включения – суппорт составляет часть объекта (*воротник* и *кардиган*). Но оригинальная функция объекта значения может быть понята не в этом случае солидарности суппорта и объекта, а в таких высказываниях, где они сильнее всего разделены. В высказывании *широкая блузка придаст вашей юбке романтический вид*[1] блузка и юбка представляют собой два совершенно разных предмета, они всего лишь соседствуют между собой; однако значение получает только лишь юбка, а блузка – это лишь посредующее звено, она поддерживает смысл, но сама им не обладает; вся *материя* юбки незначима, инертна, и однако же именно юбка сияет романтичностью. На этом примере видно, что объект значения характеризуется чрезвычайной проницаемостью для смысла, но также и дистанцированностью от его источника (*ширины* блузки). Такая траектория, такое излучение смысла, – один из факторов, обусловливающих оригинальность структуры одежды-описания; в языке, например, нет объекта значения, поскольку каждая частица пространства (речевой цепи) значима; в языке все является знаком, нет ничего инертного; все является смыслом, и ничто его не получает. В вестиментарном же коде инертность – это исходный статус объектов, захватываемых значением: юбка существует без всякого значения, до всякого значения, получаемый ею смысл одновременно ослепительно ярок и мимоле-

---

[1] \Юбка с широкой блузкой/ ≡ романтичное
O V S

тен; слово (журнал) завладевает объектами и, *не меняя их материи,* запечатлевает на них смысл, придает им знаковую жизнь; оно может и вновь отнять ее у них, так что смысл нисходит на объект подобно благодати; стоит качеству ширины оставить блузку, как и юбка умрет для романтизма, останется просто юбкой, вернется в незначащее состояние. Таким образом, неустойчивость Моды обусловлена не только ее сезонной переменчивостью, но и даровым характером ее знаков, излучением смысла, который словно издалека касается избранных им объектов; жизнь этой юбки происходит не от ее романтического означаемого, а от того, что в момент речи она обладает смыслом, который ей не принадлежит и будет у нее снова отнят. Разумеется, такое дистанционное распространение смысла в немалой степени сродни эстетическому процессу, в ходе которого частная деталь может полностью изменить облик целого; в самом деле, объект значения сближается с «формой», даже если материально не совпадает с суппортом; именно он придает матрице некоторую обобщенность, и именно благодаря ему матрицы расширяются: своими комбинациями они в итоге всегда указывают на некоторый окончательный объект значения, который тем самым и получает весь смысл одежды-описания[1].

5.7. Семиологическая оригинальность суппорта

Подобно объекту значения, его суппорт всегда образуется некоторым материальным предметом – вещью, деталью или аксессуаром; в матричной цепи он представляет собой первую материю, которая получает альтернативность смысла и должна передать ее объекту значения; сам же по себе это инертный элемент, который не производит и не получает смысла, а только передает его. Материальность, инертность и проводимость суппорта делают его оригинальным элементом системы Моды, по крайней мере по сравнению с языком. Действительно, в языке нет ничего похожего на суппорт значения[2]; конечно, в языке синтагматические единицы не являются непосредственно значащими, знаки должны проходить через второе членение – делиться на фонемы; здесь значимые единицы опирают-

---

[1] См. ниже, гл. 6.

[2] Можно, конечно, считать суппортом языкового значения звук как таковой; но устный звук существует вне языка лишь в виде «нечленораздельного» вопля, функция которого – весьма узкая – не идет ни в какое сравнение с функциональной значимостью суппорта в такой системе, как система Моды.

ся на единицы смыслоразличительные; однако фонемы сами являются вариантами, звуковая материя является непосредственно значащей, а потому языковую синтагму нельзя делить на активные и инертные, значимые и незначимые части; в языке все значимо. Суппорт значения необходим и оригинален как раз потому, что одежда *сама по себе* не является знаковой системой, подобной языку; своей субстанцией суппорт являет материальность одежды, какой она является вне всякого процесса значения (или по крайней мере до этого процесса); в составе матрицы он свидетельствует о технической сущности одежды – в противоположность варианту, свидетельствующему о ее знаковой сущности. Это позволяет предположить, что все системы коммуникации, опирающиеся на объекты, которые существуют технически или функционально до своего значения, обязательно должны включать в себя суппорты, отличные от вариантов; скажем, в системе пищи хлеб служит для еды, однако им можно и обозначать некоторые ситуации (мягкий формовый хлеб подают на приемах, черный хлеб – как знак некоторой сельской простоты и т.д.); при этом хлеб становится суппортом смысловых вариаций (*формовый / черный ≡ прием / деревня*)[1]. Таким образом, суппорт – это важнейшее рабочее понятие при анализе производных систем. Вполне вероятно, что для всех культурных объектов, изначально обладающих некоторой функциональной целесообразностью, достаточная единица анализа всегда будет состоять как минимум из суппорта и варианта.

5.8. Вестема, или вариант

Вариант (например, *открытое / закрытое*) – это та точка матрицы, откуда значение как бы исходит и излучается на все высказывание, то есть на всю описываемую вещь. Можно назвать его *вестемой*, так как его роль кое в чем напоминает роль фонем и морфем в языке[2], а также «густем», анализируемых К.Леви-Строссом при изучении пищи[3]; подобно им, он

---

[1] См. мою статью «К психосоциологии современного питания» (наст. изд., с. 366-377).

[2] Бессмысленно уточнять, сближается ли вариант-вестема скорее с фонемой или же с морфемой – ведь мы не знаем, есть ли в системе Моды двойное членение, как в языке. (Двойное членение, о котором писал А.Мартине, – это явление, при котором язык членится на значимые единицы – «слова» – и на единицы смыслоразличительные – «звуки».)

[3] C.Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 99.

образуется оппозициями релевантных признаков. В конечном счете мы все же будем держаться более нейтрального термина *вариант*, потому что значимые вариации одежды образуются такими сущностными или качественными изменениями, которые не специфичны для одежды, а могут быть обнаружены и в других системах знаковых объектов: таковы, в частности, мера, вес, деление, сложение. Оригинальную черту варианта составляет его нематериальность[1]; он модифицирует некоторое вещество (вещество суппорта), но сам не является вещественным; нельзя также утверждать, что его образует какая-либо альтернатива, так как неизвестно, все ли варианты бинарны (типа *наличие / отсутствие*)[2], но можно с определенностью сказать, что каждый вариант возникает из комплекса отличий (например: *открытое / закрытое / приоткрытое*); строго говоря, этот родовой комплекс (для которого, как уже указано, французский язык часто не имеет нейтрального названия) следовало бы называть *классом вариантов*, а *вариантом* – каждый из элементов дифференциальной системы, или парадигмы; не сильно рискуя допустить неоднозначность терминов, мы будем в дальнейшем ради более экономной терминологии называть *вариантом* все термины некоторой вариации: например, вариант *длины* будет включать в себя термины *длинное* и *короткое*.

IV. ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ ЭЛЕМЕНТАМИ МАТРИЦЫ

5.9. Синтагма и Система

Как уже указывалось, объект и суппорт всегда представляют собой материальные предметы (*платье, костюм, воротник, клапан* и т.д.), тогда как вариант – нематериальный показатель. Этой неоднородности соответствует структурное различие: объект и суппорт образуют фрагменты вестиментарного пространства, это *естественные*, если так можно выразиться, отрезки синтагмы; напротив того, вариант – это запас возможностей, из которых лишь один термин актуализируется в затронутом им суппорте. Таким об-

---

[1] Нематериальность варианта по видимости нарушается в случае видовых вариаций *(полотно / бархат)*, но на самом деле здесь варьируется лишь утверждение; см. гл. 7.

[2] О структуре вариантов см. гл. 11.

разом, вариант – такая точка, где система касается уровня синтагмы. Здесь вновь обнаруживается оригинальность системы Моды – по крайней мере, в сравнении с языком. В языке система, можно сказать, проступает в каждой точке синтагмы, так как в языке нет знака – фонемы или морфемы, – который не входил бы в некоторый ряд значимых оппозиций, или парадигм[1]. В одежде (одежде-описании) система лишь кое-где ставит свою печать в изначально незначимой массе, но через посредство матрицы эта печать как бы излучается на всю вещь. Можно сказать, что в языке система имеет сущностный статус, тогда как в одежде – лишь атрибутивный; или, иначе, что в языке синтагма и система целиком заполняют оба измерения выражающего их символического пространства, а в одежде (одежде-описании) эта пространственная структура как бы хромает, поскольку ось системы прерывается инертными элементами.

5.10. Солидарность между элементами матрицы

Наилучшей метафорой, помогающей объяснить функционирование матрицы OSV, пожалуй, является образ двери, запираемой на ключ. Дверь – это объект значения; замок – это суппорт, а ключ – вариант. Для создания смысла нужно «вставить» вариант «в» суппорт и перебирать члены парадигмы, до тех пор пока не образуется смысл, – тогда дверь открывается, объект становится осмысленным; иногда ключ «не подходит» – вариант длины не может прилагаться к суппорту *Пуговицы*[2]; а когда он подходит, то смысл получается различным, смотря по тому, поворачивать ли ключ налево или направо, то есть говорит ли вариант *длинное* или *короткое*. В таком устройстве ни один элемент не обладает смыслом сам по себе; все они как бы паразитируют один на другом, но в конечном счете смысл актуализируется именно выбором варианта, подобно тому как дверь отпирается или запирается в зависимости от движения руки. Это значит, что между тремя элементами матрицы существует отношение *солидарности*, или, как выражаются некоторые лингвисты,

---

[1] Как известно, парадигмы фонем прекрасно изучены в фонологии, тогда как парадигмы монем (значащих единиц) пока лишь составляют предмет предварительных исследований.

[2] Здесь намечается одно из тех «ограничений», которые все вместе составляют особую логику Моды (гл. 12, 1).

двойной импликации: объект и суппорт, суппорт и вариант взаимно предполагают друг друга[1], требуют друг друга: ни один из элементов не встречается отдельно от других (за некоторыми исключениями терминологического порядка)[2]. Эта солидарность носит структурно абсолютный характер, но имеет различную силу в зависимости от того, находимся ли мы на уровне вестиментарной субстанции или же языка; объект и суппорт связаны очень сильной вестиментарной солидарностью, поскольку оба они равно материальны, в отличие от нематериального варианта; впрочем, чаще всего речь идет об одной и той же вещи (когда объект и суппорт терминологически совмещаются) или же о вещи и ее детали (*кардиган* и *его воротник*); напротив, с точки зрения языка наиболее тесная связь существует между суппортом и вариантом, чаще всего выражаясь в *автономной синтагме,* как называет это А.Мартине[3]; в самом деле, терминологически из матрицы легче изъять объект, чем вариант – в высказывании *шляпка с приподнятыми полями* фрагмент *приподнятые поля* обладает достаточным (лингвистически) смыслом, тогда как фрагмент *шляпка с ... полями* остается недоосмысленным[4]; поскольку же, кроме того, суппорт и вариант приходится очень часто подвергать методическим действиям, то часть матрицы, состоящую из суппорта и варианта, мы будем называть *модной чертой.*

V. СУБСТАНЦИИ И ФОРМЫ

5.11. Распределение вестиментарных субстанций в матрице

Каким образом вестиментарная субстанция (вещи, детали, ткани и т.д.) распределяется между этими тремя

---

[1] Поэтому, вероятно, лучше было бы записывать схему матрицы как O)(S)(V, поскольку)(– знак двойной импликации; но коль скоро здесь только и возможно одно отношение (солидарности), то можно обойтись без этого символа.

[2] О совмещениях и расширениях элементов см. след. гл.

[3] A.Martinet, *Eléments,* p.110. Хотя чаще всего модная черта образуется при соединении существительного с прилагательным, структурная терминология все же лучше, так как она гибче.

[4] Устранить многоточие – значит устранить открытость смысла, но тем самым и изменить его (и всю матрицу):

\шляпка с полями/		\шляпка с приподнятыми полями/		
O	SV	O	V	S

элементами?[1] Соотносится ли с каждым из них своя специфическая субстанция? Являются ли кардиганы всегда объектами значения, воротники – суппортами, а запахнутость – вариантом? Можно ли составлять устойчивые перечни объектов, суппортов и вариантов? Здесь следует вспомнить, какова природа каждого из этих элементов. Поскольку варианты нематериальны, то они никогда не могут *субстанциально* совмещаться с суппортами и объектами (однако вполне могут совмещаться терминологически)[2]: юбка, блузка, воротник, клапан никогда не могут стать вариантом; и наоборот, никакой вариант не может быть превращен в объект или суппорт. Зато объекты и суппорты, будучи материальными, вполне могут обмениваться субстанцией; если журнал говорит о *воротниках с приподнятыми краями,* то воротник оказывается объектом, на который обращено значение, хотя в другом случае он был лишь суппортом; достаточно, так сказать, *подняться* по матрице на одну ступень, чтобы объект превратился в простой суппорт[3]. Итак, нужно составить только два перечня – один для вариантов, другой, общий, – для объектов и суппортов[4]. Отсюда ясно, что матрица означающего в одежде-описании фактически является полуформальной-полусубстанциальной, поскольку субстанция в ней подвижна, взаимозаменима в двух первых элементах (объекте и суппорте) и стабильна в третьем (варианте). Такой статус значительно отличен от статуса языка, где любая «форма» (фонема) всегда обладает одной и той же звуковой субстанцией (если не считать нерелевантных вариаций).

---

[1] *Субстанция* понимается здесь в смысле, очень близком к ельмслевовскому: как комплекс аспектов языковых явлений, которые невозможно исчерпывающе описать, не прибегая к внеязыковым предпосылкам (ср. L.Hjelmslev, *Essais,* p. 36, 106).

[2] Например, в высказывании *шляпка с полями,* поскольку слово *поля* само несет в себе собственную вариацию существования.

[3] Об этой игре «ступеней» см. ниже, 6, 3 и 6, 10.

[4] Общий перечень объектов и суппортов будет составлен в гл. 7 и 8; перечень вариантов – в гл. 9 и 10.

6. СОВМЕЩЕНИЯ И РАСШИРЕНИЯ

Платье из хлопка в красно-белую клетку.

I.ТРАНСФОРМАЦИИ МАТРИЦЫ

6.1. Возможности трансформации матрицы

Поскольку матрица – это лишь единица означающего, то в своей показанной до сих пор канонической форме она, разумеется, не может описывать все сегменты означающего: в своем терминологическом виде такие сегменты, как правило, либо слишком длинны (*распашонка со сплошной застежкой на спине* и т.д.), либо слишком коротки (*в этом году в Моде синее,* то есть *Мода ≡ синее*). Поэтому приходится вводить две трансформации матрицы – сокращение, когда некоторые из ее элементов совпадают в одном слове, и расширение, когда один и тот же элемент повторяется много раз в одной матрице или же несколько матриц сочленяются вместе. Эти возможности трансформации обусловлены двумя принципами: во-первых, терминологическая система необязательно совпадает с вестиментарным кодом – одна из этих систем может быть «больше» или «меньше» другой, они не подчиняются одинаковой логике, не следуют одним и тем же ограничениям, чем и объясняются совмещения элементов; во-вторых, матрица есть гибкая, полуформальная-полуматериальная форма[1], характеризуемая соотношением трех составных элементов – объекта, суппорта и варианта; единственное ограничение заключается в том, что *как минимум* эти три элемента должны наличествовать в высказывании, чтобы соблюдалась структура смысла; но ничто не мешает им умножаться[2], чем и объясняются рас-

[1] См. выше, 5, 13.

[2] За исключением объекта значения, который всегда, по крайней мере в рамках одной матрицы, является единственным (см. ниже, 6, 8).

ширения матриц. Что же до их сочленений, то обычно единицы означающего в системе соединяются одним лишь синтаксисом. Иначе говоря, анализ любого сегмента означающего подчиняется двум условиям: выделяемая матрица должна содержать в себе как минимум все три своих элемента, и каждый термин сегмента должен помещаться в какой-либо матрице; матрицы должны полностью покрывать все высказывание, а элементы должны заполнять все позиции матриц: означающее наполнено значением[1].

II. ПЕРЕСТАНОВКА ЭЛЕМЕНТОВ

6.2. Возможности и пределы перестановки элементов

Установленный выше порядок трех элементов матрицы (OSV) – это обычный порядок; он соответствует логике чтения, воссоздающей как бы наоборот процесс смыслообразования и рассматривающей сперва следствие (объект значения), а уже от него восходящей к причине (варианту). Однако этот порядок не является обязательным, и журнал вполне может менять местами те или иные элементы матрицы. Свобода перестановок велика, но она не является полной, подчиняясь сугубо рациональному ограничению. В самом деле, мы видели, что между суппортом и вариантом имеется очень сильная языковая солидарность, а потому вполне естественно, что эту часть матрицы – *модную черту* – нельзя разделить. Таким образом, из шести теоретически возможных перестановок O, S и V де-юре исключаются две – те, при которых суппорт и вариант разделяются объектом[2]:

SOV
VOS

Остальные формулы возможны – либо внутри модной черты меняются местами суппорт и вариант, либо сама модная черта меняется местами с объектом, либо, наконец, происходят сразу обе эти перестановки:

---

[1] Даже в том случае, когда, как уже говорилось (5, 11), смысл с неравной плотностью распределен по длине матрицы.

[2] Исключение, разумеется, составляют матрицы, где происходит терминологическое совмещение объекта с суппортом и где может получиться V • (OS), как, например, в высказывании:

\большой воротник из органзы/
\O______SV/
V OS

O • (SV) : \кардиган с воротником нараспашку/
O S V

O • (VS) : \блузка с большим воротником/
O V S

(SV) • O : \талия выше обычной для (вечернего) платья/
S V O

(VS) • O : \маленький воротничок у куртки/ (спортивной)
V S O

Как и можно было ожидать, перестановка двух элементов внутри модной черты (SV или VS) не имеет большого значения, так как происхождение ее – чисто языковое: например, во французском языке некоторые прилагательные должны стоять до существительного, а другие после него (*grand col, col ample*), отчего и меняется порядок внутри модной черты. Перемещение объекта обладает большей выразительностью: если модная черта следует до объекта, то это ведет к семантическому подчеркиванию суппорта (*талия выше обычной для вечернего платья*). Наконец, нужно сразу же отметить, что при комбинировании нескольких матриц объект последней из них может как бы поддерживать несколько элементов промежуточных матриц; при этом построение высказывания перестает быть линейным и становится архитектоническим; нельзя сказать, что объект располагается до или после коррелятивных с ним элементов, – он просто имеет равную протяженность с ними[1]. Разумеется, все эти перестановки тесно зависят от структуры французского языка; если Мода начнет выражаться на флексивном языке вроде латинского, то может оказаться, что в ней постоянно соблюдается порядок (OSV)[2].

---

[1] Пример:

\комплект, канотье и кошелек для волос в одном стиле/
\S1 S2 S3/
O V

В некоторых случаях архитектоническая схема необходима и для описания единичной матрицы:

\этот жакет и шапочка к нему/
\S1 V S2/
O

[2] В русском языке, как видно из перевода ряда приводившихся выше примеров, преобладающим порядком является OVS. – *Прим. перев.*

III. СОВМЕЩЕНИЯ ЭЛЕМЕНТОВ

6.3. Совмещение O и S

Выше уже указывалось, что две формы могут получать одинаковую субстанцию, а стало быть и одинаковое имя: при этом имеет место терминологическое совмещение двух элементов матрицы в одном слове. Так происходит при сгущениях объекта и суппорта: *в нынешнем году воротники будут нараспашку*[1]. Терминологическое сгущение нимало не разрушает различие структурных функций объекта и суппорта; можно даже сказать, что в *воротнике нараспашку* воротник, материально получающий признак открытости (то есть воротник нынешнего года), и воротник, к которому обращен смысл Моды (то есть воротник вообще), – это два разных воротника: по сути дела, в нынешнем году воротник как родовая категория (объект значения) актуализируется в воротнике нараспашку (в этом случае воротник – суппорт). Как обычно происходят такие сгущения объекта и суппорта? Сгущение можно уподобить узлу, которым внезапно прерывается гладкая протяженность цепочки: стоит журналу при описании вещи *остановить* смысл на воротнике, то есть на какой-то момент перестать его высказывать, как суппорт буквально сталкивается с объектом, наполняет его собой и сливается с ним; если же журнал растягивает свою речь и продолжает смысл после упоминания воротника, то получается нормальная матрица из трех эксплицитных элементов; таким образом, во всех сгущенных матрицах имплицитно отсекается сравнительно удаленный объект и смысл возвращается к уже пройденному суппорту: в высказывании *открытый воротник в Моде* воротник приобретает смысловое обозначение, в других местах относящееся к эксплицитному объекту *(блузка с открытым воротником)*. Очевидно, это явление имеет общий характер – оно позволяет понять, что описание извлекает некоторую смысловую организацию из самых своих пределов (а не только из своей протяженности): *говорить* – значит не только упоминать и опускать какие-то факты, но также и делать остановки и, в зависимости от их места, по-новому структурировать речь; происходит обращение смысла, от границ высказывания он обращается в центр.

---

[1] \Мода нынешний год ≡ воротники нараспашку/
OS V

6.4. Совмещение S и V

Как мы видели, чаще всего модная черта (соединение суппорта и варианта) образуется автономной синтагмой[1], обычно состоящей из существительного с определением (*открытый воротник, выпуклая шапочка, двойное длинное ожерелье, разрез на боку* и т.д.). Но именно потому, что, с одной стороны, модная черта обладает сильной языковой связностью, а с другой стороны, два ее элемента материально неоднородны, для языка нет пользы совмещать суппорт и вариант: обыкновенно оба эти термина именуются, они лингвистически стереотипны и субстанциально различны. Поэтому, чтобы возникло совмещение суппорта и варианта, вариант должен утратить свою атрибутивность (которую выражает, например, прилагательное, относящееся к существительному) и начал существовать именно как суппорт. Этим объясняется, что совмещение элементов модной черты встречается лишь для вариантов двух типов – вариантов существования и видовых вариантов (мы вынуждены здесь раньше времени сослаться на перечень вариантов)[2]. В самом деле, если значение высказывания зависит от наличия или отсутствия некоторой детали, то именование этой детали как суппорта с неизбежностью поглощает собой выражение варианта, поскольку суппорт здесь поддерживает одно лишь свое существование или нехватку: *пояс со свисающим концом* означает *пояс, у которого свисает конец;* таким образом, *свисающий конец* в первом высказывании является одновременно суппортом как материя и вариантом – как утверждение того, что эта материя существует. Напротив, в случае с вариантом вида можно сказать, что здесь уже вариант поглощает суппорт, – когда, например, все высказывание составляют слова *платье из полотна,* то возникает искушение охарактеризовать платье как совмещение объекта и суппорта, а полотно – как вариант (в отличие, например, от бархата, шелка и т.д.); но ведь вариант нематериален, и полотно не может непосредственно служить вариантом; на самом деле здесь сама материальность ткани служит опорой для номинальной вариации вида (*лен / бархат / шелк* и т.д.), то есть между объектом значения (платьем) и *различием* видов необходимо все-таки

---

[1] См. выше, 5, 12.

[2] См. ниже, гл. 9.

поместить посредующее звено – материальный суппорт, пусть и в форме сугубо родовой категории *ткань,* терминологическое выражение которой совпадает с наименованием вида: полотно является суппортом как недифференцированный материал (как ткань) и вариантом как утверждение (то есть как выбор) некоторого вида[1]; это хорошо выражается высказыванием типа *платье из полотняной ткани*; поскольку видовое утверждение – очень богатый вариант[2], то и совмещение суппорта с вариантом встречается очень часто: оно обнаруживается, к примеру, во всех высказываниях, содержащих упоминание о каком-либо виде ткани, цвета или узора: *полотняное платье* (*из полотняной ткани*), *белая блузка* (*белого цвета*), *клетчатый поплин* (*с клетчатым узором*). Итак, модная черта измеряется ровно одним словом всякий раз, когда изначальным источником смысла является простое утверждение о существовании или же о виде, так как язык не может что-либо наименовать, не придав ему тем самым существование или видовую спецификацию[3].

6.5. Совмещение O, S и V

Наконец, объект значения вполне может совместиться с модной чертой, является ли последняя нормально развернутой или сгущенной. В первом случае суппорт и вариант остаются раздельными, а объект значения как бы подразумевается модной чертой в целом; если в журнале написано: *для весны – этот костюм и шапочка к нему,* то ясно, что объектом значения является комплект из костюма и шапочки, что смысл возникает не из одного или другого элемента, а из их сочетания; таким образом, объект значения – это весь костюм, терминологическое выражение которого совпадает здесь с его составными частями и вариантом, придающим ему значимость[4]. Во втором случае сегмент означающего сводится к одному слову; возьмем высказывание *в нынешнем году в Моде синее:* здесь *синее* является одно-

[1] См. ниже, гл. 7 – о видовом утверждении.

[2] Вариант бывает *богатым* не обязательно потому, что в его парадигме много терминов, но потому, что он может прилагаться к большому числу суппортов: это его «синтагматическая эффективность» (см. ниже, 12, 2).

[3] О видовой специфинации см. ниже, 7, 4.

[4] \Весна ≡ этот жакет и шапочка к нему/
S1 S2 V

временно объектом, суппортом и вариантом – обобщенный цвет и поддерживает и получает значение, а утверждение видовой категории *синее* образует его[1]. Такой исключительно сильный эллипсис хорошо подходит для общих рубрик модного журнала, для полосных заголовков: в краткой формуле, состоящей из одного слова (*«Платья-рубашки»*, *«Полотно»*), можно прочесть и означаемое (Мода нынешнего года), и означающее, которое само состоит из объекта значения, суппорта (род платьев-рубашек, ткань) и видового утверждения[2].

IV. УМНОЖЕНИЕ ЭЛЕМЕНТОВ

6.6. Умножение S

Поскольку каждый из элементов матрицы представляет собой «форму», то в принципе ее можно «наполнять» одновременно разными субстанциями[3]; матрица может расширяться путем умножения некоторых своих элементов. Часто, к примеру, в одной матрице встречаются два суппорта: в частности, так обстоит дело со всеми матрицами, содержащими вариант соединения, поскольку этому варианту именно и свойственно опираться на два (как минимум) фрагмента одежды; вот классический пример – *блузка с шарфиком в горловине*[4] (благо здесь нет никакого эллипсиса). Однако наиболее распространен случай матриц, где объект частично совмещен с одним из двух суппортов – например, *блузка, заправленная в юбку:* объектом значения является блузка, но одновременно она служит и частичным суппортом для варианта выступания[5]. Разумеется, в высказываниях такого типа объект чаще совмещается с первым суппортом, потому что сам язык (а перед нами ведь одежда-описание) придает стилистическое преимущество тому термину, который помещается во главе периода; отсю-

---

[1] Мода нынешний год ≡ \синий (цвет)/
V OS

[2] Исключается лишь один вид совмещения, совмещение O и V, когда S остается эксплицитным, – по той же причине, по какой нельзя вставлять объект между суппортом и вариантом (см. выше, 6, 2).

[3] За исключением объекта значения, который всегда остается единичным, как мы это увидим в 6, 8.

[4] \Блузка с шарфиком в горловине/
O S1 V S2

[5] \Блузка, заправленная в юбку/
OS1 V S2

да ясно, что обыкновенная «деталь» вполне может стать объектом значения, даже сочетаясь с материально более крупным суппортом; так, в высказывании *браслет в тон с платьем* речь идет главным образом о браслете, именно к нему стараются привлечь внимание, именно он является объектом значения, хотя платье и крупнее браслета[1]. Действительно, одно из оправданий системы Моды в том, что она придает как минимум равную семантическую силу материально несоразмерным элементам и противопоставляет примитивному закону количества компенсаторную функцию.

6.7. Умножение V

Поскольку на пути от объекта к варианту матрица все более истончается, то естественно, что варианты могут умножаться легче, чем суппорты; чем ближе к объекту значения, тем плотнее становится матрица и тем труднее — накопление элементов; наоборот, чем дальше от объекта, тем элементы матрицы свободнее в силу своей абстрактности. Поэтому на одном суппорте зачастую встречается по нескольку разных вариантов. В высказывании *блузка с разрезом с одного боку* (то есть *блузка, один из боков которой разрезан*) суппорт равно поддерживает два варианта: прорезь (*с разрезом*) и число (*один*)[2]. А вот высказывание, где встречается не менее четырех вариантов: *настоящая китайская туника, плоская и с разрезом*[3]. Впрочем, вполне возможно, что на уровне языка один вариант модифицирует другой вариант, а не поддерживающий их оба суппорт: в высказывании *бретельки крест-накрест на спине* вариант положения (*на спине*) модифицирует вариант запахнутости (*крест-накрест*)[4]. В том, что вариантные термины скапливаются таким образом в одной точке, а суппорт даже соприкасается с одним из вариантов лишь через посредство другого варианта, нет ничего удивительного: mutatis mutandis и в языковой форме *chanterons* [споем] маркеры множественного числа и будущего времени тоже поддержи-

---

[1] \Браслет в тон с платьем/
OS1 V S2

[2] \Блузка с разрезом с одного боку/
O V1 V2 S

[3] \Настоящая китайская туника, плоская и с разрезом/
V1 V2 OS V3 V4

[4] \Бретельки крест-накрест на спине/
OS V V2

ваются одним и тем же корнем, который играет несущую роль (*chant-*)[1]. Здесь достаточно будет провести различение между обычными вариантами, способными модифицировать как суппорты, так и другие варианты, и специальными вариантами, которые всегда модифицируют только другой вариант; такими специальными вариантами являются интенсивы, или варианты степени (*небрежно* в высказывании *небрежно завязанный*); их следует выделить особо, так как если нам нужно составить перечень модных черт (SV), то интенсивы не могут непосредственно входить в него, поскольку они никогда не привязаны к какому-либо суппорту; приходится рассматривать их соединение с вариантами, а не с суппортами[2].

6.8. Единичность О

Лишь один элемент не может умножаться внутри одной и той же матрицы – это объект значения[3]. Вполне нормально, что Мода не умножает объект матрицы: вся структура одежды-описания имеет, так сказать, нарастающий характер; пройдя через лабиринт порой далеких друг от друга элементов, нужно свести смысл к одному-единственному объекту; собственно, целью системы Моды и является такое трудное сведение многого к одному; ибо требуется, с одной стороны, сохранить многообразие одежды, ее дисконтинуальность, изобилие составных частей, а с другой стороны, ввести это изобилие в рамки, наложить на него единый смысл, одну-единственную направленность. Итак, в конечном счете именно единичностью объекта значения гарантируется единство матрицы; прочно опираясь на свой единственный объект, она может свободно манипулировать своими суппортами и вариантами, не рискуя развалиться. А поскольку, с другой стороны, матрицы комбинируются между собой по конвергентной схеме[4], то все

---

[1] На этом аналогия прекращается, так как в отличие от вестиментарного суппорта корень *chant-* является семантемой: он сам по себе обладает смыслом, это не инертный суппорт.

[2] См. ниже, гл. 10, 10.

[3] Теперь мы можем уточнить, что единичность объекта служит для определения матрицы (матрица – это то, в чем содержится один и только один объект значения) и, шире, всего сегмента означающего в целом, состоящего из матриц: этот сегмент, как мы сейчас увидим, в конечном счете содержит в себе только один объект значения, покрывающий собой все матрицы, из сочленения которых его удалось выделить.

[4] См. следующие параграфы.

высказывание в итоге оказывается заполнено одной-единственной матрицей, распространяющейся на все остальные; и объект этой последней матрицы, будучи единственным, вбирает в себя весь смысл, последовательно вырабатывавшийся на уровне предшествующих матриц; по сути, на единичности объекта значения зиждется все строение системы Моды.

V. АРХИТЕКТУРА МАТРИЦ

6.9. Делегирование матрицы в элемент или группу элементов

Комбинирование матриц между собой внутри одного высказывания основывается на том, что каждая из них может замещаться элементом или группой элементов другой матрицы – естественно, более широкой, чем она; таким образом, матрицы сочленяются не просто по принципу линейного соединения, как слова во фразе, а в форме своеобразного контрапункта, образуя нарастающую архитектуру: обычно высказывание в конечном счете занято одной матрицей, которая «вбирает» в себя все остальные. Возьмем такую уже полносоставную матрицу: *белые петлицы* (O (SV)): в качестве материального элемента (пусть даже и обладающего качеством-вариантом) эти белые петлицы вполне могут выполнять какую-нибудь частную функцию в другой, более крупной матрице – там они будут, например, лишь объектом или суппортом; если белые петлицы должны подходить по тону к пуговицам (*белые петлицы и белые пуговицы*), то и петлицы (белые) и пуговицы (белые) оказываются лишь суппортами для нового варианта сочетания, а имплицитным объектом значения становится весь костюм в целом:

```
\белые петлицы и белые пуговицы/
 \SV    O/      \SV      O/
     \S1     V        S2/
             O
```

Таким образом, высказывание включает в себя три матрицы, из которых последняя (O S1 S2 V) имеет ту же протяженность, что две первых, поскольку каждый из ее суппортов «замещает собой» целую полную матрицу. Можно сказать, что при подобном синтаксическом развитии матрица как бы доверяет некоторому элементу дру-

гой матрицы представлять себя и передавать часть своего смысла матрице окончательного уровня. Матрицы могут делегироваться в элемент или группу элементов, если это элементы совмещенные. Однако не все формулы такого делегирования возможны: вариант не может представлять целую матрицу, так как он нематериален, а матрица, имея объект и суппорт, неизбежно содержит в себе некую вестиментарную материю[1]; отсюда следует, что «острие» смысла (вариант) всегда находится в одиночестве (по отношению к «представляющим» элементам) и как бы тянет за собой весь смысл наподобие коренника в упряжке; это очень хорошо ощущается в концевых матрицах, где скудость варианта контрастирует с массивностью суппорта и объекта. Кроме того, группа OV также не может представлять никакую другую матрицу, поскольку вариант не может совмещаться с объектом без посредства суппорта. Итак, получаются следующие схемы делегирования:

I. Элементы: \SV O/

OSV = V: невозможное сочетание

OSV = S: \белые петлицы и белые пуговицы/
\SV O/
S1...

OSV = O: \кожаный пиджак с жакетным воротником/[2]
\SV O/ \SV O/
O SV

II. Группы элементов:

OSV = SV: \поплин в желтый горошек/
\SV O/
O SV

---

[1] При терминологическом развитии высказывания типа *поплин в желтый горошек* может на первый взгляд показаться, что первичная матрица *(желтый горошек)* становится просто вариантом матрицы вторичной:

\поплин (с узором) в желтый горошек/
\O V S/
OS V

На самом же деле второй вариант – это вариант существования, и правильной схемой будет такая:

\поплин (с узором) в желтый горошек (существующим)/
\O V S/
O S V

Желтый горошек служит лишь суппортом своего собственного существования.

[2] Все первичные матрицы, вводимые предлогом «с», становятся в матрице следующего уровня модной чертой (SV), где вариант – вариант существования: *с жакетным воротником / без жакетного воротника.*

OSV = SO: \большой воротник из органзы/
\O SV/
V OS
OSV = OV: невозможное сочетание

6.10. Пирамида смысла

В принципе отношение, которым регулируется соединение единиц означающего (матриц), – это отношение простой комбинации (а не солидарности или импликации, как в других видах синтаксиса); формально ни одна матрица не предполагает другую, каждая из них может быть самодостаточной. Однако это особенное отношение комбинации, поскольку матрицы сочленяются посредством развития, а не сложения. У нас никогда не получится последовательность типа OSV+OSV+OSV и т.д.; даже если и кажется, что две матрицы просто следуют одна за другой, на самом деле обе их включает в себя и поддерживает третья, более широкая матрица. Можно сказать, что одежда-описание строится по принципу увеличения, как музыкальный канон, или же в форме опрокинутой пирамиды: основание (верх) этой пирамиды занято одновременно первичными матрицами[1], частными смыслами описываемого комплекса и его буквальным выражением; а вершина (низ) пирамиды – это последняя из вторичных матриц, которая вбирает и выражает собой все матрицы, ранее способствовавшие ее созданию, а тем самым предлагает для понимания – или даже для чтения – некий единый и окончательный смысл. Подобная архитектура обладает вполне определенным действием. С одной стороны, она делает возможным разлитие вестиментарного смысла на всем протяжении высказывания и тем самым предохраняет единство окончательного смысла: драгоценный секрет модного смысла как бы заключен в окончательной матрице (особенно в ее варианте), сколько бы подготовительных матриц ей ни предшествовало; настоящий модный смысл петлиц и пуговиц возникает не от их белизны, а от их сочетания. А с другой стороны, благодаря такой архитектуре высказывание становится похоже на ступенчатое устройство: смысл держится на последней ступени, и

[1] ***Первичной матрицей*** мы будем называть здесь такую матрицу, ни один из элементов которой не представляет собой другой матрицы, а ***вторичной матрицей*** – такую, в которой хотя бы один элемент является «представителем».

если у нас на одну ступень больше или меньше, то от этого меняется все распределение субстанций вдоль матриц[1]; смысл, возникающий в последнюю очередь, – это всегда смысл, заслуживающий упоминания, но он не обязательно располагается в конце фразы – высказывание обладает глубиной, оно воспринимается (на уровне языка) по поверхности, как речевая цепь, но прочитывается (на уровне одежды) в глубину (через архитектуру матриц), как хорошо видно на следующем примере:

```
1. \Платье из хлопка в красную (клетку) и белую клетку/
2.  \O           SV/      \SV        O/       \SV    O/
3.                             \OS1                OS2/
          O                             SV
```

В этом высказывании как бы три смысловых слоя: первый образуется видами материалов и цветов, используемыми в описываемой вещи *(хлопок, красное, белое);* второй – сочетанием красных и белых клеток; третий – существованием составной единицы, образуемой красными и белыми клетками на платье из хлопка; этот окончательный смысл был бы невозможен без упоминания смыслов подготовительных; и однако же именно на нем сосредоточено острие сообщения Моды.

6.11. Гомографический синтаксис

Чтобы понять оригинальность такого архитектурного синтаксиса, следует вновь обратиться к естественному языку. Для языка характерно двойное членение: в нем система «звуков» (фонем) дублируется системой «слов» (монем); а в одежде-описании тоже имеется две системы – система форм матрицы (OSV) и система самих матриц. Но этим сходство и ограничивается: ведь в языке единицы каждой системы связаны отношениями чистой комбинаторики, тогда как в одежде-описании единицы матрицы солидарны между собой – комбинируются только сами матрицы. Да и их комбинаторика ничем не походит на языковой синтаксис: в синтаксисе одежды-описания нет ни сочинения, ни управления, между мат-

---

[1] В высказывании *поплин в горошек* смысл опирается на оппозицию одной видовой категории узора (горошек) другим, неназванным; в высказывании же *поплин в желтый горошек* вид узора уже не несет прямой ответственности за построение смысла, который зависит одновременно от желтого цвета (в отличие от других цветов) и от существования единицы *желтый горошек* (в отличие от ее отсутствия).

рицами не бывает ни примыкания, ни (линейного) подчинения; они порождают друг друга путем субстанциального расширения (красные и белые клетки образуют целое, превосходящее каждую из своих частей) и формального сокращения (целая матрица становится простым элементом следующей матрицы). Можно сказать, что синтаксис одеждыописания – это *гомографический* синтаксис, поскольку это синтаксис соответствия, а не сочленения.

VI. СТАНДАРТНЫЕ ФОРМЫ

6.12. Стандартные формы (OS) V и O (SV)

Элементы матрицы (O, S, V) – это формы, свобода образования которых ограничивается лишь правилом распределения субстанций (O и S – материальны, а V – нематериален). Аналогом матрицы может служить pattern, а аналогом ее элементов – pattern-points, как их определяют некоторые лингвисты[1]: каждый pattern-point обладает некоторым потенциалом субстанции, но, разумеется, бывают такие субстанции, которые чаще других заполняют некоторые формы. Самые частые, то есть самые сильные patterns – это матрицы типа O (SV), где объект образуется некоторой вещью или деталью, а модная черта (SV) – материалом, цветом или узором, обладающими видовой вариацией[2] (*платье из фланели, белый пиджак, поплин в клетку*); матрицы типа (OS) V, где объект-суппорт образуется некоторой вещью или деталью, а вариант – качественным определением (*куртка с разрезом, бретельки крест-накрест, широкая блузка* и т.д.); наконец, как мы установили при анализе некоторых примеров, среди вторичных матриц самый сильный pattern образуется присоединением первичной матрицы к вторичной, в которой она занимает место модной черты (SV) и функционирует как вариант существования (*поплин в желтый горошек*). Поскольку такие patterns размещаются в высказывании сплошным блоком, то их можно рассматривать как стандартные формы, подобные «элементарным конфигурациям» или «кирпичикам» в устрой-

---

[1] Kenneth L.Pike, «A problem in morphology-syntax», *Acta linguistica,* V, 3, p. 125. Pattern: *John came;* pattern-points: *John* и *came;* pattern-point-replacement-potential: *Bill, Jim, the dog, boys* и т.д. могут замещать собой *John.*

[2] О различии между видом и видовым утверждением см. ниже, гл. 7.

ствах для машинного перевода[1]; так что если бы требовалось создать машину для производства Моды, то во многих случаях можно было бы не детализировать первичных матриц, будь то матрицы типа (OS) V или O (SV). Стандартная форма – это, так сказать, промежуточное состояние между формой и субстанцией: это обобщенная субстанция, так как стандартная форма вполне действительна лишь на уровне некоторых конкретных вариантов.

6.13. Стандартные формы и окончательный смысл

Такие стандартные формы важны не только при аналитических операциях, они способствуют и упорядочению смыслообразования: сама их банальность ведет к тому, что передаваемое ими сообщение, по хорошо известному закону, становится банальным; а потому, будучи скомпонованы между собой и занимая место первичных матриц, они образуют фон, который самой своей банальностью подчеркивает оригинальность окончательного смысла; в стандартных формах внутренний смысл сгущается, каменеет, а тем самым вся его сила и свежесть переходят на последний вариант, который их поддерживает; в высказывании *платье из хлопка в красную и белую клетку* платье из хлопка, красные клетки и белые клетки обладают слабым смыслом, в силу закона, согласно которому клише тяготеет к незначимости; вариант сочетания, соединяющий красный и белый цвет клеток, образует уже более сильный смысл; но в конечном итоге самую сильную информацию, самый новый смысл несет в себе существование красных и белых клеток *по отношению* к платью из хлопка – собственно, этот смысл ощущается уже с самого начала чтения, и он-то и составляет цель всего высказывания. Отсюда понятно, какой может быть глубинная задача всего этого синтаксиса: постепенно концентрировать смысл, превращать его из банального в оригинальный, возвышать его до уникальности невиданного и нечитанного. Итак, сегмент означающего – это совсем не просто набор заслуживающих упоминания черт; это поистине тонкое и терпеливое порождение значения.

---

[1] Об элементарных конфигурациях см.: A.-J.Greimas, «Les problèmes de la description mécanographique», *Cahiers de lexicologie*, I, p. 58. – «Кирпичики», или «стандартные операции» – это «заранее закодированные части вычисления, которые используются как кирпичики при построении любого кода» (B.Mandelbrot, *Logique, langage et théorie de l'information*, Paris, PUF, p. 44).

7. ВИДОВОЕ УТВЕРЖДЕНИЕ

Всеми замечено появление твинсета.

I. КАТЕГОРИЯ ВИДА

7.1. Виды одежды

Как мы видели, объект и суппорт значения способны обмениваться субстанцией, и субстанция эта всегда материальна: юбка, блузка, воротник, перчатки, складка могут быть то объектом, то суппортом, то и тем и другим сразу. В отличие от вариантов, перечень которых будет делом более специфическим, для объектов и суппортов нам приходится описывать только одну общую их субстанцию. Эта субстанция – не что иное, как одежда в ее материальности; субстанциальный перечень объектов и суппортов неизбежно совпадает с описанием самой одежды. Но поскольку здесь речь идет об одежде, прошедшей через посредующую инстанцию слова, то наш перечень будет включать те слова, которыми пользуется язык для обозначения одежды (обозначения, но не характеристики – последние относятся уже к перечню вариантов). Иначе говоря, элементы, которые должны войти в наш перечень, – это названия предметов одежды (комплектов, отдельных вещей, вставок, деталей и аксессуаров), то есть ее видовые категории. Видовая категория (*блузка, кардиган, кофта, чепчик, колпак, капор, ожерелье, туфли, юбка* и т.д.) представляет собой терминологическую единицу, необходимую и достаточную для образования суппорта или объекта. Можно сказать по-другому – что категория вида принадлежит к плану денотации языка; а значит, это не тот уровень, где можно найти риторические эффекты, хотя обозначения этой категории часто имеют метафорическое происхождение (*воротник а-ля Дантон, шаль-грелка, цвет мха* и т.д.).

7.2. Реальный и именуемый вид

Видовые категории одежды так многочисленны, что естественно возникает желание сократить их количество по какому-либо принципу, который позволял бы обойтись без их исчерпывающего перечня. Разумеется, если бы нашей задачей было установить структуру реальной одежды, мы были бы вправе идти по ту сторону слов и вольны определять виды одежды по образующим их техническим элементам; можно было бы, например, рассматривать колпак как головной убор без полей с высокой тульей, то есть выявлять в искомой видовой категории первичные видовые категории (тулья, поля) и варианты (высота, нехватка)[1]; при такой работе реального анализа, вероятно, удалось бы свести анархическое изобилие видов одежды к некоторым простым видовым категориям, простым комбинированием которых и получается вся одежда. Но так как мы отказались сводить терминологическую структуру к структуре реальной, то мы и не можем заходить по ту сторону видового названия: работать приходится с именем, а не с тем, что им обозначается; нам ни к чему знать, как сшита блузка, чем она отличается от тенниски; в конце концов нам вообще не обязательно знать, что такое блузка или тенниска; главное, чтобы вариация их названий поддерживалась вариацией вестиментарного смысла. Короче говоря, видообразующий принцип здесь не связан ни с реальностью как таковой, ни с лексикой как таковой, а исключительно с той смесью одного и другого, которую и представляет собой вестиментарный код.

7.3. Классификация видов

Отсюда следует, что в одежде-описании классификация видов не может подчиняться реальным (технологическим) или же лексикологическим критериям[2]; для видовых категорий одежды-описания требуется специфический принцип упорядочения, имманентный самой системе, то есть исходящий из критериев значения, а не изготовления или лексического родства. Чтобы найти такой принцип, нужно, разумеется, на какое-то время выйти из синтагматического плана: ведь синтагма дает нам цепочки единиц, но не со-

---

[1] О проблеме имплицитных (или «внедренных») вариантов см. ниже, 11, 10.

[2] Что такое лексикологические критерии – см. понятийные классификации В. фон Вартбурга, Й.Трира и Ж.Маторе.

держит непосредственно ничего такого, что позволяло бы их классифицировать. В случае с видовыми категориями это «сопротивление» синтагмы тем сильнее, что они совмещаются с суппортами и объектами, то есть с инертными элементами матрицы: смысл в синтагму вносится вариантом, который и образует парадигматическое измерение[1]; а поскольку система, в отличие от изобилия синтагматических фактов, представляет собой принцип классификации (позволяя составлять списки оппозиций), то, стало быть, для классификации видов нужно постараться найти такой вариант, который был бы им специфически присущ. Такой вариант существует – мы сталкиваемся с ним всякий раз, когда смысл некоторой матрицы возникает из простого утверждения некоторого конкретного вида одежды[2]; будем называть такой вариант *видовым утверждением,* и хотя в принципе перечень объектов-суппортов должен идти раньше перечня вариантов, но прежде всего мы изучим этот вариант, а уже затем вернемся к классификации видов.

II. ВИДОВАЯ ВАРИАЦИЯ

7.4. Принцип видового утверждения

Видовая категория может быть значимой сама по себе. Если говорится, что *всеми замечено появление твинсета,* то на первый взгляд это значит, что твинсет означает Моду самой своей сутью, а не своей длиной, мягкостью или формой; видовая категория *твинсет* здесь непосредственно наделяется смыслом Моды, просто потому, что она отлична от других видов одежды; достаточно утвердить видовую категорию твинсета, чтобы она обрела значение[3]. Это не значит, что сам твинсет как таковой стано-

---

[1] См. выше, 5, 10.

[2] То есть в матрицах с совмещением S и V.

[3] И наоборот, по закону окончательного смысла видовая категория значима лишь в том случае, если на нее не наращивается никакой другой вариант: утверждающее ее слово должно быть непрозрачным; ведь если в журнале говорится о появлении *облегающего твинсета,* то ясно, что твинсет хоть и участвует в смыслообразовании как объект и суппорт значения, но получает свой окончательный смысл уже не от самой своей природы твинсета, а от того, что он облегающий. Мы помним, что и матрицы в таких случаях различаются:

\твинсет/ — OSV

\облегающий твинсет/ — V (облегающий), OS (твинсет)

вится вариантом, ведь вариант не может быть материальным. На самом деле, если приглядеться, значимую вариацию претерпевает главным образом не материя твинсета – оппозиция здесь *прежде всего* не между твинсетом и родственными ему видами, а, более формальным и непосредственным образом, между утверждением некоторого выбора (неважно какого) и умолчанием об этом выборе. В общем, всякий раз когда именование видовой категории неясно, в нем нужно различать два смысла или, если угодно, две формы: материальную форму, которая согласуется с объективной частью матрицы (объектом и суппортом), и утвердительную форму, утверждение о том, что данная материя существует в данной форме; таким образом, значащим вариантом оказывается ни в коем случае не материальность вида, а его утверждение. Это различие может показаться византийским ухищрением, если оставаться на уровне языка, по крайней мере нашего языка, который нередко в высказывании о какой-то вещи смешивает ее существование, класс, к которому она относится, и утверждение о ее видовой принадлежности; но, во-первых, то, что язык не позволяет различать между простым высказыванием о вещи и утверждением ее существования, – это и вообще-то удивительно; назвать – всегда значит сделать существующим, и, чтобы уничтожить существование вещи, необходимо прибавить к ее наименованию специальное средство – отрицание; бытие обладает номинативной привилегией (никакому Борхесу не вообразить язык, в котором говорить о вещах значило бы начисто отрицать их, где требовалось бы добавлять специальную утвердительную частицу, чтобы они существовали); а во-вторых, существуют языки (например, банту, японский, малайский), которые при назывании вещи специально обозначают ее класс и вид, – в них говорится: *3 животных-лошади, 3 цветка-тюльпана, 2 предмета-круглых-кольца* и т.д.[1]; на примере таких языков можно понять, что и в *твинсете* или *белом* позволительно отличать материальный класс одежды (род-твинсет[2] или же цвет) от того выбора, который производится в нем при видовом определении; ведь в конечном счете при имплицитной развертке

[1] Цит. по: L.Hjelmslev, «Animé et inanimé, personnel et non personnel», in *Trav. Inst. ling.*, I, p. 157.

[2] Обозначение «род-твинсет» является, разумеется, предварительным, поскольку мы еще не знаем, к какому классу относится твинсет.

платья из хлопка или *платья из полотняной ткани* мы всего лишь отделяем материальность суппорта от абстрактного утверждения того выбора, благодаря которому он получает значимость: семиологически полотно здесь ничто; это не материальность вида, а утверждение о том, что некоторая видовая категория выбрана в отличие от всех прочих, отброшенных ради данного смысла.

7.5. Оппозиция x / все остальное

В самом деле, утверждение здесь – всего лишь заторможенный выбор: если бы к этому не обязывал язык, который не может ничего сказать, не создавая субстанций, то, чтобы сделать значимым такой выбор, его вообще не требовалось бы ничем заполнять. С точки зрения системы, (а следовательно,) сколь бы парадоксальным это ни казалось, и с точки зрения Моды, какая важность, что берется полотно? Завтра это будет тюссор или альпага, но останется та же самая оппозиция между одной избранной видовой категорией (неважно какой)[1] и массой других, неназванных. Стоит только отвлечься от субстанции, как значимая оппозиция оказывается строго бинарной – она соотносит некий элемент не с его противоположностью (полотно ничему не противоположно), а с той безымянной массой, из которой данный элемент был извлечен; это, если угодно, масса *всего остального* (полюс, хорошо известный в лингвистике). Таким образом, формула видового утверждения должна выглядеть так:

x	/	все остальное
(*полотно*)		(*остальные ткани*)

Какова природа этой оппозиции? Если не вдаваться в очень сложный технический анализ, оставаясь лишь на точке зрения вестиментарного кода, можно считать, что отношение между *x* и «всем остальным» – это отношение, отличающее частный элемент от элемента более обобщенного. Поэтому при дальнейшем анализе механизма видового утверждения придется изучать природу этого «остатка», который своей оппозицией с утверждаемой видовой категорией как раз и образует весь смысл Моды.

---

[1] Такое безразличие выбора не абсолютно: его пределом является сама реальность, в которой практически различаются ткани тяжелые и легкие; соответственно полотно может семантически противопоставляться только другой легкой ткани (см. ниже, 11, 11).

III. ВИДОВЫЕ КЛАССЫ: РОД

7.6. Множественность «остатков»: ряды оппозиций

Очевидно, что «остаток» – это не вся одежда минус наименованная видовая категория. Чтобы стать значимым, полотно не должно извлекаться из такого «остатка», где свалены в кучу ожерелья, цвета, пиджаки, складки и т.д.; журнал никогда не вздумает заявить: *летом носите полотно, а зимой туфли-лодочки;* подобная пропозиция (то есть оппозиция высказываемых в ней видовых категорий – *полотно/туфли-лодочки*) просто *абсурдна,* то есть находится вне системы смысла[1]; чтобы возникал смысл, нужна, с одной стороны, свобода выбора (*x / все остальное*), а с другой стороны, нужно, чтобы эта свобода была ограничена некоторым рядом оппозиций (*остальное* представляет собой лишь *некоторую* часть одежды в целом)[2]. Таким образом, можно предположить, что одежда в целом образуется некоторым количеством таких рядов-«остатков»; каждый из них сам по себе не является парадигмой именуемой видовой категории, так как значимая оппозиция возникает лишь между формулированием (какой-то одной видовой категории) и неформулированием (всех остальных); в любом случае существует горизонт, ограничивающий эту оппозицию, – отсылка к субстанции, которая и позволяет ей образовывать смысл.

7.7. Проверка на несовместимость

Операция, позволяющая реконструировать различные «остатки» или ряды видового утверждения, может быть только формальной, так как мы не можем прямо апеллировать к техническому содержанию видовых категорий или к лексикологическому родству между ними. Поскольку ряд образуется всеми видовыми категориями, вариация которых заключена в одних и тех же границах, то достаточно будет определить принцип этих границ, и мы определим ряды видовых категорий. Между тем очевидно, что, к примеру, полотно, тюссор и альпага входят в

[1] Разве что имелось в виду уже в риторическом плане изобразить абсурдность как таковую – тогда абсурд становится коннотативным означаемым всей фразы в целом.

[2] Ср. ряды значения [parcours de signification] в современной логике: R.Blanché, *Introduction,* p. 138.

одну значимую оппозицию[1], потому что эти ткани не могут применяться *одновременно в одной точке одежды*[2]; наоборот, полотно и туфли-лодочки не могут входить в значимую оппозицию, потому что они вполне могут сосуществовать в одном и том же костюме, а стало быть относятся к разным рядам. Иначе говоря, то, что *синтагматически* несовместимо (полотно, тюссор, альпага), то *систематически* сочетается; то, что синтагматически совместимо (полотно, туфли-лодочки), может принадлежать лишь к разным видовым системам. Таким образом, для определения рядов достаточно описать на видовом уровне все факты синтагматической несовместимости (это можно назвать проверкой на несовместимость); мысленно объединив все несовместимые видовые категории, мы получим как бы родовой вид, экономно вбирающий в себя целый эксклюзивный ряд значимых элементов: например, полотно, тюссор, альпага и т.д. образуют один родовой вид (материалы); чепчик, колпак, берет и т.д. образуют другой родовой вид (головные уборы) и т.д. Таким образом, получаются эксклюзивные ряды терминов, сводимых к некоторому родовому термину:

$$a^1 / a^2 / a^3 / a^4 \ldots\ldots\ldots \; A$$
$$b^1 / b^2 / b^3 / b^4 \ldots\ldots\ldots \; B \text{ и т.д.}$$

Очень полезно, если мы сможем легко оперировать родовым составным термином каждого ряда (А, В и т.д.), так как благодаря ему можно будет привести анархическое изобилие видов в некоторый порядок – если не конечный, то по крайней мере методически обозримый; этот составной термин мы будем называть *родом.*

7.8. Категория рода

Род – это не сумма, а класс видовых категорий, он логически объединяет в себе все родовые категории, которые семантически исключают друг друга; таким образом, это эксклюзивный класс; это необходимо подчеркнуть, так

[1] Мы упрощенно говорим здесь о межвидовых значимых оппозициях: на самом деле оппозиция имеет место не между видами как материальными категориями, а между утверждением и неутверждением.

[2] Если кажется, что они применены одновременно, значит, речь идет не об одной и той же точке туалета, и тогда их сосуществование поддерживается особым вариантом сочетания – видовые категории оказываются лишь суппортами.

как может возникнуть искушение свести в одну родовую категорию все интуитивно родственные видовые категории; однако, хотя сходство и несходство действительно являются субстанциальными признаками видов того или иного рода, они не являются рабочими критериями анализа; определение родовых категорий имеет своей основой не суждение о субстанции[1], а формальную проверку на несовместимость; например, может показаться соблазнительным объединить шляпку и головную повязку в одну родовую категорию – настолько они сходны; но это воспрещается проверкой на несовместимость, так как шляпку и повязку можно носить одновременно (одну под другой); и наоборот, платье и лыжный комбинезон хотя формально и очень различны, но относятся к одной родовой категории, поскольку между тем и другим приходится «выбирать», смотря по тому, какое означаемое имеется в виду передать. В некоторых случаях сам язык дает специфические родовые названия, не совпадающие с названием ни одной из видовых составляющих: так, белое, синее, розовое суть видовые составляющие родовой категории *цвет.* Но чаще всего для обозначения эксклюзивного видового класса нет никакого родового термина: каким родовым термином можно «покрыть» такие вещи, как блузка, кофта, распашонка, джемпер, при том что их вариация релевантна? Таким безымянным родовым категориям придется давать имя наиболее распространенной из их видовых составляющих: род-блузка, род-плащ, род-пиджак и т.д.; достаточно лишь каждый раз, когда это необходимо, проводить различие между «видовой» и «родовой» блузкой. В такой терминологической двусмысленности повторяется совмещение варианта-класса и варианта-термина[2]; это нормально, поскольку род – это класс, в котором видовой вариант присутствует в своей точке утверждения. В самом деле, теперь, определив родовые категории, мы можем уточнить формулу видового утверждения; это будет уже не просто x / «все остальное», но, обозначая видовую категорию как a, а родовую как A:

$$a \;/\; (A - a)$$

---

[1] Ср. тематическую классификацию Халлига и Вартбурга: R.Hallig, W. von Wartburg, *Begriffssystem als Grundlage für die Lexicologie. Versuch eines Ordnungsschemas,* Berlin, Akademie Verlag, 1952, XXXV-140 p.

[2] См. выше, 5, 8.

IV. ОТНОШЕНИЯ МЕЖДУ ВИДАМИ И РОДАМИ

7.9. Родовые и видовые категории с точки зрения субстанции

Теперь, когда родовым категориям дано формальное определение, можно ли приписать им какое-либо содержание? С уверенностью можно сказать лишь то, что между видами одного рода существует одновременно некоторое сходство и некоторое несходство. Действительно, если две видовых категории совершенно тождественны, то между ними и не может быть значимой оппозиции, поскольку, как мы видели, вариант по сути своей есть различие; и наоборот, если две видовых категории совершенно несходны (полотно и туфли-лодочки), то они также не могут образовывать семантической оппозиции – их сопоставление оказывается буквально абсурдным. Итак, для каждой видовой категории элементы, которыми ограничивается ее «остальное» (ее ряд или род), являются одновременно схожими и несхожими: *кофта* не может образовывать оппозиции ни с *кофтой* (полное тождество), ни с *капором* (полное несходство); оппозиция получается с болеро, распашонкой и джемпером, потому что по своей субстанции они образуют отношение сходства-несходства с кофтой. Можно сказать, что, как правило, сходство касается функции видовых составляющих одной родовой категории (*кофта, джемпер* и *распашонка* занимают примерно одно и то же место в костюме), тогда как несходство – их формы. Разумеется, эта игра сходства и несходства соответствует игре синтагмы и парадигмы, поскольку для каждых двух видовых категорий синтагматическое отношение исключает парадигматическое и наоборот; это отражено в следующей таблице, каждую из клеток которой мы проанализируем по отдельности:

<table>
<tr><th></th><th>Сходство</th><th>Несходство</th><th>Формула</th><th>Пример</th><th>Система</th><th>Синтагма</th></tr>
<tr><td>1</td><td>-</td><td>+</td><td>$a \bullet b$</td><td>пальто & колпак</td><td>-</td><td>+</td></tr>
<tr><td>2</td><td>+</td><td>-</td><td>$2a$</td><td>2 ожерелья</td><td>-</td><td>+</td></tr>
<tr><td rowspan="2">3</td><td rowspan="2">+</td><td rowspan="2">+</td><td>$a1/a2$</td><td>колпак/чепчик</td><td>-</td><td>+</td></tr>
<tr><td>$a1 \bullet a2$</td><td>пальто & плащ</td><td colspan="2">вне системы</td></tr>
</table>

7.10. Разнородные виды: a • b

Как мы видим (пример ц 1), между двумя видовыми составляющими, относящимися к различным родовым категориям, не бывает отношения сходства-несходства, между ними невозможно систематическое отношение, зато возможно отношение синтагматическое: *пальто* и *колпак* могут сосуществовать, но совершенно бессмысленно противопоставлять их друг другу, так как в них нет никакой общей меры между чертами сходства (каковых просто нет) и, так сказать, чертами несходства (каковые фундаментальны). Если бы речь шла о реальной одежде, то было бы очень интересно составить перечень возможных межродовых синтагматических отношений (если, конечно, в реальной одежде окажутся те же родовые категории, что и в одежде-описании); ведь если в одежде-описании между элементами матрицы всегда имеется отношение солидарности (O)(S)(V), то в реальной одежде ниоткуда не следует, чтобы связи между вещами подчинялись такому же закону. Разве блузка делает обязательной юбку, а юбка – блузку? Разве костюм предполагает блузку? Пожалуй, здесь перед нами окажутся все три синтагматических отношения, установленных в лингвистике (импликация, солидарность, комбинация), и именно этими отношениями будет образовываться синтаксис реальной одежды[1]. А о межродовых синтагматических отношениях одежды-описания нельзя рассуждать в содержательных терминах, так как здесь есть лишь одна (двойная) синтагма: элементы матрицы и сочетания матриц; когда журнал хочет установить отношение сосуществования между двумя видовыми категориями, он приписывает это отношение либо самой матрице (*пояс со свисающим концом*), либо эксплицитному варианту соединения (*пальто и шапочка к нему*)[2]: раздваиваясь, видовая категория становится простым суппортом этого особого варианта, а видовое утверждение исчезает.

---

[1] В плане реальной одежды, сводя дело к критерию прикрытия тела, можно установить, например, что для мужчины между прикрытием верхней и нижней части туловища имеется простая импликация, а для женщины это отношение становится двойной импликацией.

[2] \пояс со свисающим концом/ \пальто и шапочка к нему/
O S V \S1 — V — S2/
O

7.11. Тождественные виды: 2a

Между двумя тождественными видовыми категориями (пример ц 2) не может быть систематической оппозиции, но, разумеется, их можно носить одновременно – как, скажем, два браслета; то есть здесь возможно синтагматическое отношение, но оно открыто поддерживается особым вариантом (сложения или умножения), для которого сама видовая категория служит лишь суппортом.

7.12. Однородные виды: a1 / a2 и a1 · a2

Наконец, в случае (пример ц 3), когда обе видовых категории принадлежат одной и той же родовой категории (то есть обладают отношением сходства-несходства), между ними может быть видовое утверждение (*колпак/берет/чепчик* и т.д.), и они не могут сосуществовать. Разумеется, эта несовместимость существует лишь де-юре, так как в реальности ничто эмпирически не запрещает носить два однородных вида сразу: если льет ледяной дождь, то, чтобы выйти в сад, можно накинуть поверх пальто непромокаемый плащ; но такого рода «встречи» (или, если угодно, синтагмы) всегда носят импровизированный характер, и к ним прибегают лишь с сознанием, что тем самым (временно) нарушают установленный порядок; это всего лишь практическое *одеяние,* которое в лингвистике можно сравнить только с фактом неправильной речи (в отличие от фактов языка).

V. ФУНКЦИЯ ВИДОВОГО УТВЕРЖДЕНИЯ

7.13. Общая функция: от природы к культуре

Видовая категория занимает стратегически важное место в системе Моды. С одной стороны, как простое наименование одежды, она покрывает собой весь план денотации одежды-описания – прибавить к видовой категории некоторый вариант (в особенности видовой вариант как таковой) уже значит выйти из сферы буквальных смыслов, «интерпретировать» реальность, начиная процесс коннотации, который сам собой развивается в целую риторику; в своей материальности видовая категория совершенно инертна, замкнута в себе, индифферентна к любому значению, о чем хорошо свидетельствует тавтология, непроизвольно выражающая собой ее денотативность: *пальто – это пальто.* А с другой стороны, эта материя полна разнообразия; именно

в подвижном перечне видовых категорий раскрывается разнообразие технических приемов, форм и обычаев, одним словом все то, что в природе (пусть даже уже социальной) не поддается никакой классификации. Это то *конкретное разнообразие,* которое дается природой и которое культура, завладевая им посредством видового утверждения, делает интеллигибельным[1]. Для этого ей достаточно превратить видовую материю в видовую функцию, вещь – в термин систематики[2], пальто – в выбор. Но, чтобы быть значимым, этот выбор должен быть произвольным; поэтому Мода как культурный институт чаще всего размещает свои видовые утверждения там, где выбор как бы не продиктован никакой «естественной» мотивировкой; между теплым пальто и легким платьем не может быть свободного выбора, а стало быть и значения, – здесь все решает температура на улице; значимый выбор бывает лишь там, где кончается природа: природа не принуждает ни к какому разграничению между тюссором, альпагой и полотном, между чепчиком, колпаком и беретом; поэтому и значимая оппозиция не пролегает непосредственно между однородными видами, а только между утверждением (какого бы то ни было объекта) и его имплицитным отрицанием, между выбором и отказом; факт системы – не в том, что выбирается полотно, а лишь в том, что *выбирается нечто в некоторых пределах;* можно сказать, что здесь два члена парадигмы суть выбор и его пределы (a / (A – a)). Итак, превращая материю в функцию, конкретную мотивировку в формальный жест и, согласно знаменитой антиномии, природу в культуру, видовое утверждение поистине открывает собой систему Моды: за этим порогом начинается интеллигибельное.

7.14. Методическая функция

Эта основополагающая функция видового утверждения присутствует и в методическом плане: именно видовым утверждением открывается наше описание системы. Образуя

---

[1] Ср.: Cl.Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage,* Paris, Plon, 1962, p. 164: «Фактически существуют две истинных модели конкретного разнообразия: одна – в плане природы, модель разнообразия видов; другая – в плане культуры, представленная разнообразием функций» (К.Леви-Стросс, *Первобытное мышление,* М., Республика, 1994, с. 210.– *Прим. перев.*)

[2] Как мы уже видели по замечанию Соссюра, само слово *термин* предполагает переход к системности (см. выше, 2, 1).

классы несовместимых элементов, или роды, она позволяет работать с этими родовыми категориями вместо видовых составляющих, которые ими «покрываются». Но, как мы видели, видовые категории суть те самые субстанции, которыми наполняются объекты и суппорты значения. И для объекта и для суппорта годится любая видовая категория, в силу следующего принципа: *вся материальность одежды исчерпывается на уровне матрицы объектами и суппортами, а на уровне терминологии – родовыми и видовыми категориями.* Поэтому перечень объектов и суппортов в конечном счете сводится к перечню видов и родов; достаточно путем проверки на несовместимость составить список родовых категорий, чтобы получить в свое распоряжение и перечень объектов-суппортов. Род – это та рабочая единица анализа, которая вбирает в себя заодно и объект и суппорт, в отличие от варианта, который к нему не сводим, поскольку обладает иной субстанцией, чем собственно материальная (или вестиментарно синтагматическая) часть матрицы. Роды, варианты и характер их сочетания (частое, возможное или невозможное) служат поэтому элементами, позволяющими полностью реконструировать общую систему означающего Моды.

8. ПЕРЕЧЕНЬ РОДОВЫХ КАТЕГОРИЙ

Газ, органза, вуаль, хлопковый муслин – вот что такое лето.

I. СПОСОБЫ ОБРАЗОВАНИЯ РОДОВ

8.1. Сколько видов в роде?

Формально видовое утверждение представляет собой лишь бинарную оппозицию типа a / $(A - a)$; то есть родовая категория – это, собственно говоря, не парадигма видовых составляющих, а лишь ряд, которым ограничиваются субстанциальные возможности этой оппозиции. Поэтому число видов, входящих в род, структурно несущественно; для системы неважно, много или мало видов в роде; как мы увидим[1], «богатство» родовой категории зависит от числа вариантов, с которыми она сочетается, а среди этих вариантов видовое утверждение всегда считается лишь за единицу, сколь бы протяженным ни был его ряд.

8.2. Подвиды

Некоторые видовые категории могут «покрывать» собой другие видовые категории: например, *узел* – это вид рода «Крепление», но он сам может включать в себя подвиды: *шляпный узел, бант, бабочка;* это значит, что шляпный узел значимо противопоставляется всем остальным узлам, а уже потом все в целом противопоставляется другим креплениям. Независимо от того, будем ли мы рассматривать промежуточную видовую категорию (узел) как некий подрод или же предпочтем считать каждый подвид самостоятельным видом основного рода, признавая обозначающее его сложное слово простой монемой, равной всем осталь-

[1] См. ниже, гл. 12.

ным (указанием на это будет служить дефис: *nœud-chapelier, nœud-chou*), – существование таких подвидов ничем не изменяет общую родовую систему, поскольку родовая категория (основная или вторичная) остается именно эксклюзивным классом.

8.3. Разновидности

В некоторых случаях то же самое правило эксклюзивности заставляет проводить более точное различие между *видом* и *разновидностью.* Иногда бывает удобно мысленно объединять некоторые видовые и даже родовые категории в инклюзивные классы; например, ожерелья, браслеты, воротнички, сумки, цветы, перчатки, платочки образуют очень важную для Моды общую категорию – *детали.* Но «детали», будь то отдельные предметы или же аксессуары, – это не эксклюзивный класс, а просто собрание вещей: между двумя видами деталей, скажем между сумкой и платочком, нет ни значимой оппозиции, ни синтагматической несовместимости. Поэтому мы будем называть *разновидностями* такие видовые или родовые категории, которые образуют одно целое лексикологически[1], но не обязательно семантически; в самом деле, «детали», очень часто отмечаемые в дискурсе Моды, могут быть отдельной родовой категорией: она может, например, непосредственно получать вариант (*легкая деталь*) и в перечне родовых категорий соседствовать с некоторыми из своих *разновидностей,* которые отнюдь не являются ее *видовыми категориями.* Эта двойственность разновидности и вида – двойственность самой одежды-описания: Мода оперирует эксклюзивными классами, тогда как язык в тенденции всегда создает классы инклюзивные.

8.4. Родовые категории с одной видовой составляющей

Может случиться, что некоторая видовая категория не вступает в значимую оппозицию ни с какой другой засвидетельствованной видовой категорией, но, поскольку она хотя бы однажды наименована, ей приходится отвести место в

---

[1] Разновидность и то целое, к которому она относится, находятся в таком же интуитивном отношении, что и рубрика и ее компоненты в тематических классификациях, например у Халлига и Вартбурга. Как мы уже видели, классификации такого типа не имеют структурной ценности (см. выше, 7, 3).

перечне родовых категорий, так как она может быть объектом или суппортом некоторого варианта. Так, например, *баска,* присутствующая в изучаемом корпусе, не входит ни в одну родовую категорию и не включает в себя ни одной видовой составляющей; приходится рассматривать ее сразу и как вид и как род, или, если угодно, как родовую категорию с одной видовой составляющей; формально это именно родовая категория, поскольку баска синтагматически совместима с любой другой из отмеченных нами родовых категорий[1]; но в плане субстанциальном, несмотря на свою единичность, баска является также и видовой категорией, поскольку может или однажды сможет быть противопоставлена другим видам (*кринолин, турнюр*): ее ряд может на данный момент отсутствовать, но все же оставаться теоретически и исторически открытым; действительно, в языке видовое сознание не может быть чисто синхроническим – то есть родовые категории основаны на виртуальной диахронии, а синхрония есть лишь ее частный аспект[2]. Но только во всех случаях, когда родовая категория включает в себя лишь одну видовую составляющую (а значит, по необходимости совпадает с нею), эта составляющая, собственно говоря, не может быть суппортом оппозиции а / (А – а), и по всей логике к ней неприменим вариант видового утверждения: *платье с передником* – это не платье, снабженное передником как видовой категорией, это просто платье, на которое нашит передник; таким образом, все те (временные) случаи, когда видовая категория единична и вариация ее утверждения невозможна, покрываются утверждением существования. Как мы видим, хотя видовое утверждение и является методически ключевым, позволяющим открыть перечень родовых категорий, следует предусмотреть возможность пополнения этого перечня и такими категориями, которые не связаны прямо с видовым утверждением, а образуются как бы из ненужных ему остатков.

---

[1] Разумеется, это совместимость на уровне одежды-описания; в реальной одежде, имеющей совсем иные синтаксические ограничения, вполне может найтись единичная видовая категория, несовместимая с какой-то другой, хотя их и нельзя свести в одну родовую категорию: так, *чулки,* вообще говоря, несовместимы с *купальником.*

[2] Чтобы создать родовую категорию, нет необходимости воображать широкую синхронию, так как Мода легко изобретает новые виды в рамках своей микродиахронии (чаще всего, правда, путем воскрешения старинных вестиментарных терминов).

8.5. Виды, принадлежащие нескольким родам

Наконец, случается, что один вид как будто принадлежит сразу нескольким родам; так всего лишь кажется, потому что на самом деле смысл (денотативный) самого слова неодинаков в зависимости от того, к какому роду относится данный вид: узел в одном случае может быть креплением, а в другом – украшением (если им ничто не привязывается). Таким образом, видовые категории вполне могут перемещаться из рода в род, в зависимости от разных применений, которые они получают от контекста – или, шире, от истории. Дело в том, что род – повторим еще раз – это не класс соседних терминологических смыслов (вроде тех, какие можно найти в словарях ассоциирующихся понятий), а класс семантических элементов, временно несовместимых между собой. Поэтому распределение видов по родам неустойчиво, хотя и всегда структурно возможно.

II. КЛАССИФИКАЦИЯ РОДОВ

8.6. Текучесть перечня родовых категорий

Список родовых и видовых категорий – это непостоянный список, ибо стоит расширить исторический корпус материала, как обнаружатся новые роды и виды. Но с методической точки зрения это обстоятельство несущественно, так как видовая категория значима не сама по себе, своей субстанцией, а лишь в силу своего утверждения: список родовых категорий не является органическим, из него невозможно извлечь никаких глубинных сведений о структуре одежды-описания[1]. Однако этот список все же следует составить, поскольку в нем собраны точки приложения вариантов (родовые категории – это суппорты-объекты матрицы). Для рассматриваемого нами корпуса в видовом перечне выявляется 69 родовых категорий; но некоторые родовые категории настолько специфичны, настолько явственно высказываются журналом лишь с точки зрения эксцентрики, что для краткости изложения они будут здесь вынесены в дополнительный список «для памяти»[2]. Таким образом, в основном списке остается лишь шестьдесят родов.

---

[1] Иначе обстоит дело с указаниями, которые можно извлекать из количества терминов того или иного варианта и которые существенны для структуры одежды-описания (см. ниже, гл. 11).

[2] Родовые категории, перечисляемые «для памяти»: *Серьги. – Головная повязка. – Подъем (в обуви). – Колготки. – Союзка (в туфлях). – Фон (ткани). – Парик. – Натуфельник. – Наюбочник.*

8.7. Внешние критерии классификации

Прежде чем перечислять родовые категории, нужно еще решить, в каком порядке их представлять. Можно ли подвергнуть эти шестьдесят выявленных категорий какой-либо методической классификации? Иными словами, возможно ли вывести их все из последовательного деления одежды как целого? Подобная классификация, несомненно, возможна, но лишь при условии, что мы выйдем за пределы одежды-описания и обратимся к критериям либо анатомическим, либо технологическим, либо чисто лингвистическим. В первом случае можно было бы делить человеческое тело на все более и более частные области и группировать вместе те роды одежды, которые касаются той или иной из них, действуя методом последовательной дихотомии[1]. Во втором случае учитывались бы главным образом независимость, сочленение и типичная форма каждого рода, подобно тому как классифицируют механические детали в общем наборе предметов того или иного ремесла[2]. Но и в первом и во втором случае это означало бы прибегать к суждениям, внешним по отношению к одежде-описанию. Что же касается лингвистической классификации, которая, конечно, плотнее подступает к одежде-описанию, то она, к сожалению, отсутствует: лексикология предлагает нам лишь идеологические группы (понятийные поля), а собственно семантика до сих пор так и не сумела составить структурных списков лексем[3]; и уж тем более лингвистика не смогла проникнуть в столь особенную лексику, как лексика одежды. Итак, поскольку дешифруемый здесь код не является ни вполне реальным, ни вполне терминологическим, то принцип классификации его родовых категорий вряд ли можно взять из реальности или же из языка.

---

[1] Например: Туловище = верхняя часть + нижняя часть. – Верхняя часть туловища = шея + корсаж. – Корсаж = спина + перед, и т.д.

[2] Например: Одежда = основные детали + вставные детали. – Основные детали = артикулированные + окутывающие. – Вставные детали = плоские + объемные, и т.д.

[3] Как известно, структурная семантика гораздо менее развита, чем фонология, потому что до сих пор неясно, как составлять списки семантем: «(По сравнению с фонологией) оппозиции, по-видимому, имеют иной, гораздо менее жесткий характер в лексике, организация которой, как кажется, дает меньше возможностей для системного анализа» (P.Guiraud, *La Sémantique*, Paris, PUF, Que sais-je?, p. 116)

8.8. Алфавитная классификация

Поэтому здесь будет применен простой алфавитный порядок. Конечно, алфавитная классификация может показаться как бы вынужденным решением, бедной родственницей более насыщенных классификаций; однако такое воззрение является пристрастным, даже просто идеологическим, поскольку при таком воззрении преимущество и достоинство приписываются по контрасту классификациям «естественным» и «рациональным». Напротив того, если признать, что *все* способы классификации имеют равно глубокий смысл, то придется признать, что алфавитный порядок – это незакрепощенная форма классификации: нейтральное труднее поддается институционализации, чем «полновесное». В случае одежды-описания алфавитная классификация как раз и обладает преимуществом нейтральности, поскольку не апеллирует ни к технической, ни к лингвистической реальности; она оставляет на виду несубстанциальную суть родовых категорий как эксклюзивных классов, которые могут соседствовать лишь постольку, поскольку это соседство поддерживается специальным вариантом соединения, тогда как при любом способе классификации пришлось бы «сближать» их напрямую, не обращая внимание на их эксплицитное соединение.

III. ПЕРЕЧЕНЬ РОДОВЫХ КАТЕГОРИЙ

8.9. Список видов и родов

Итак, вот перечень по родам тех видов, которые удалось выделить в изучаемом корпусе материала[1]:

1. Аксессуар [accessoir]: Как мы видели, этот род включает в себя разновидности (*сумка, перчатки, платочек* и т.д.), но эти разновидности не являются видовыми категориями. Аксессуар – это род без видов; его разновидности включаются в другие родовые категории; очевидно, он имплицитно противопоставляется *вещи.*

2. Крепление [attache]: *Аграфы* [*agrafes*], *пряжки* [*boucles*

[1] Родовой термин указывается в единственном числе (кроме случаев, когда он обязательно парный), чтобы четче отметить, что это тип, эксклюзивный, а не инклюзивный класс; если позволяет язык, он именуется автономным словом, если же нет, то названием одной из своих видовых составляющих (см. выше, 7, 8).

boules], *застежка* [*boutonnage*], *пуговицы* [*boutons*], *кабошоны* [*cabochons*], *молния* [*glissière*], *шнуровка* [*lacets*], *завязки* [*liens*], *узлы* [*nœuds*] (*шляпные, банты, бабочки*) [*nœud-chapelier, nœud-chou, nœud-papillon*], *жемчужины* [*perles*]. – *Застежка* представляет собой набор, ряд пуговиц, но все же она образует отличное от пуговиц семантическое образование; она более естественно поддерживает варианты размещения и равновесия.

3. Чулки [BAS].

4. Баска [BASQUE]: Баска – это «часть одежды, которая спускается ниже талии». Естественно, здесь учитываются только те случаи, где зафиксировано само это слово (*закругленные баски*), не обращая внимания на реальную деталь, которая присутствует в большинстве предметов женской одежды.

5. Блузка [BLOUSE]: *Блузка* [blouse] (*-накидка, -свитер, -туника* [*-tablier, -sweater, -tunique*]), *блузочка* [*blousette*], *распашонка* [*brassière*], *кафтан* [*caftan*], *кофта* [*canezou*], *кофточка* [*caraco*], *кацавейка* [*casaque*], *фелонь* [*chasuble*], *рубашка* [*chemisier*], *сорочка* [*chemise*], *корсаж* [*corsage*], *джемпер* [*jumper*], *матроска* [*marinière*], *тенниска* [*polo*], *туника* [*tunique*].

6. Край, борт, поле[1] [BORD]: *Полоса* [*bande*], *диагональ* [*biais*], *борт* [*bord*], *фестон* [*feston*], *бахрома* [*frange*], *галун* [*galon*], *петлица* [*ganse*], *обшивка* [*liséré*], *кайма* [*ourlet*], *кант* [*passepoil*], *строчка* [*piqûre*], *контур* [*pourtour*], *оборка* [*ruché*], *шнур* [*tresse*], *плойка* [*tuyauté*], *волан* [*volant*]. Некоторые из этих видовых категорий могут входить и в другие родовые, если не помещаются на краях одежды (например, *строчка* и *волан*).

7. Браслет [BRACELET]: *Кольца* [*anneaux*], *браслет* [*bracelet*], *бляшка* [*plaque*].

8. Бретелька [BRETELLE].

9. Тулья [CALOTTE].

10. Накидка [CAPE]: *Накидка* (*-пелерина*) [*cape-pélerine*].

11. Капюшон [CAPUCHON]: *Капюшон* [*capuchon*], *капюшон-маска* [*cagoule*].

12. Пояс [CEINTURE]: *Пояс* (*-лиф*) [*ceinture-corselet*], *цепочка* [*chaîne*], *завязка* [*lien*], *хлястик* [*martingale*]. Хлястик – это не пояс, но, чтобы быть видовой составляющей родовой

[1] Дистрибутивные варианты русского перевода. – *Прим. перев.*

категории Пояс, ему достаточно быть синтагматически несовместимым с собственно поясом.

13. Шаль [châle]: *Берта* [*berthe*], *короткая накидка* [*capette*], *шаль* [*châle*], *душегрейка* [*chaufferette*], *епитрахиль* [*étole*], *пелерина* [*pélerine*]. Предметы этого типа опираются на плечи, тогда как предметы смежного рода шарфов – на шею; таким образом, эти две родовых категории синтагматически никак не пересекаются. Могут пересекаться некоторые виды шалей (например, берта) с некоторыми видами воротника (широкими, круглыми, отложными), потому что разделение между ними может исходить только из имплицитно технологических соображений: воротник в принципе крепится к корсажу, тогда как берта – самостоятельный предмет; поэтому берта не противопоставляется воротнику, кроме случая, когда ее именуют *воротник-берта*.

14. Туфли [chaussures]: *Шлепанцы* [*babouches*], *балетные туфли* [*ballerines*], *сапоги* [*bottes*], *сапожки* [*bottillons*], *туфли* [*chaussures*], *лодочки* [*escarpins*], *мокасины* [*mocassins*], *туфли без задника* [*mules*], *остроносые туфли* [*poulaines*], *ботинки ришелье* [*richelieu*], *босоножки* [*sandales*], *спортивные туфли* [*-sport*]. Слово «sport» – бывшее означаемое, окаменевшее до состояния видовой категории, то есть означающего.

15. Клипс [clip].

16. Головной убор [coiffure]: *Повязка* [*bandeau*], *чепчик (-парик)* [*bonnet-perruque*], *канотье* [*canotier*], *капор* [*capeline*], *шляпка* [*chapeau*] (*бретонская, наколка, перуанская шляпа*), [*-breton, -mouchoir, -péruvien*], *феска* [*chéchia*], *шляпка-колокол* [*cloche*], *чепец* [*coiffe*], *головной убор* [*coiffure*], *полумесяц* [*croissant*], *шапочка, колпак*[1] [*toque*].

17. Воротник [col]: *Воротник* [*col*] (*-берта, -накидка, -обруч, шалевый, рубашечный, -клодин, -венец, -галстук, а-ля Дантон, -шарф, -воронка, матросский, стоячий, -пелерина, -пластрон, теннисный, -регат, костюмный*) [*-berthe, -cape, -cerceau, -châle, -chemisier, -Claudine, -corolle, -cravate, Danton, -écharpe, -entonnoir, -marin, -officier, -pèlerine, -plastron, -polo, -régate, -tailleur*], *воротничок* [*collet*], *кольретка* (*-пьерро*) [*collerette-Pierrot*].

18. Ожерелье [collier]: *Цепь* [*chaîne*], *цепочка* [*chaînette*], *ожерелье* [*collier*], *длинное ожерелье* [*sautoir*].

---

[1] Дистрибутивные варианты русского перевода. – *Прим. перев.*

19. Бок [côté]. Видовых составляющих не засвидетельствовано (хотя и можно вообразить себе, например, *вставки* [*soufflets*]). Следует очень тщательно различать между родовой категорией Бок и вариантом *сбоку* (или *по бокам*); в первом случае речь идет именно о материальной части одежды, о синтагме, во втором же случае бок представляет собой не инертное пространство, а некую ориентацию.

20. Цвет [couleur]. Видов цвета бесчисленно много, и охватить их можно лишь утомительно длинным списком – от простых (*красное, зеленое, синее* и т.д.) до метафорических цветов (*мшистый, липовый, перно*) и даже до цветов чисто качественных (*веселых, ярких, нейтральных, кричащих*); эта бесчисленность компенсируется простотой имплицитного варианта, который, собственно, делает их значимыми, – варианта маркированности[1].

21. Шов [couture]: *Швы* [*coutures*], *разрезы* [*découpes*], *инкрустации* [*incrustations*], *декоративные строчки* [*nervures*], *строчки* [*piqûres*], *видимые стежки* [*surpiqûres*]. В данном случае стежки присутствуют не в технологическом, а в семантическом своем качестве – неважно, что они служат для сшивания, главное, что им присвоен некоторый смысл, а для этого они должны быть видимыми; то есть речь идет только о видимых стежках.

22. Галстук [cravate]: *Галстук* [*cravate*], *регат* [*régate*].

23. Деталь [détail]: По поводу этой родовой категории следует сделать то же замечание, что и по поводу Аксессуара.

24. Перед [devant]: *Нагрудник* [*bavette*], *перед* [*devant*], *горжетка* [*gorge*], *горжеретка* [*gorgerette*], *манишка* [*guimpe*], *отделка декольте* [*modestie*], *пластрон* [*plastron*]. Подобно *боку* – но с еще большей очевидностью, так как данная часть одежды материально отделена от своего окружения, – *перед* как родовая категория не может смешиваться со своим систематическим синонимом: *спереди, впереди.*

25. Спина [dos]. Как и в случае стороны и переда, следует отличать родовую категорию Спина от варианта *на спине, сзади.*

26. Подкладка [doublure]: *Изнанка* [*dessous – в единственном числе*][2], *подкладка* [*doublure*], *оборотная сторона* [*envers*].

---

[1] См. ниже, 11, 12.

[2] В выражении типа: *еще лучше подкладки – игра двух равных по качеству тканей, причем изнанка обязательно виднеется в каком-то месте костюма.*

27. Шарф [écharpe]: *Платок* [*carré*], *шарф* [*écharpe*] (*кольцом, -со свисающим концом*) [*-anneau, -pan*], *шейный платок* [*foulard*].

28. Пройма [emmanchure]. Хотя видовая принадлежность рукава и зависит от формы его проймы, это все же не позволяет нам нарушать терминологическое правило; именуется именно рукав, и рукав является видовым суппортом; пройма же остается семантически независимой.

29. Горловина [encolure]: *Декольте* [*décolleté*] (*-ампир, -стрела-в-сердце, итальянское, -замочная скважина*) [*-empire, -flèche au cœur, -italien, -trou de serrure*], *горловина* [*encolure*] (*-лодочкой*) [*-bateau*], *под горло* [*ras du cou*]. Хотя воротник неизбежно предполагает и горловину, утверждение горловины все время как бы подменяет собой отсутствие воротника: горловина становится значимой тогда, когда воротника нет.

30. Комплект [ensemble]: *Набор* [*associé*], *бикини* [*bikini*], *костюм* [*costume*], *двойка* [*deux-pièces*] (*с блейзером, с курткой, с кардиганом, с кацавейкой, с джемпером, с матроской*) [*-blazer, -blouson, -cardigan, -casaque, -jumper, -marinière*], *пиджачная пара* [*ensemble-veste*], *комплект* [*ensemble*], *сепарат* [*separate*], *костюм* [*tailleur*] (*с блейзером, с болеро, с кардиганом, -японка, -джелага, с туникой*) [*-blazer, -boléro, -cardigan, -kimono, -saharienne, -tunique*], *тройка* [*trois-pièces*], *твинсет* [*twin-set*].

31. Плечи [épaules]: Речь идет, конечно, о плечах одежды, а не человеческого тела. Это различение необходимо, потому что в некоторых высказываниях плечо оказывается уже не суппортом варианта, а простым анатомическим ориентиром (*на плече*).

32. Цветок [fleur]: *Букет* [*bouquet*], *камелия* [*camélia*], *цветок* [*fleur*], *ромашка* [*marguerite*], *ландыш* [*muguet*], *гвоздика* [*œillet*], *роза* [*rose*], *фиалка* [*violette*].

33. Перчатки [gants]: *Перчатки* [*gants*], *варежки* [*moufles*].

34. Жилет [gilet]: *Кардиган* [*cardigan*], *жилет* [*gilet*], *поддевка* [*sous-manteau*], *безрукавка* [*sur-robe*].

35. Бедра [hanches]. Как и в случае с плечами, следует различать анатомический ориентир (*на бедрах, до бедер*) и вестиментарный суппорт (*затянутые бедра*).

36. Юбка [jupe]: *Юбка* [*jupe*] (*-запашная, -бочонок*) [*-portefeuille, -tonneau*], *юбочка* [*jupette*].

37. Нижняя юбка [jupon]. Хотя нижняя юбка и невиди-

ма, она может участвовать в смыслообразовании, меняя объемность или форму юбки[1].

38. Силуэт [LIGNE]: *Силуэт* [*ligne*] (*буквой А, шарообразный, колокольчиком, куполом, кубиком, -принцесса, мешком, -русалка, -свитер, -туника, -трапеция*) [*-A, -boule, -cloche, -coupole, -cube, -Princesse, -sac, -sirène, -sweater, -tunique, -trapèze*][2]. Самая престижная из всех родовых категорий: она заключает в себе самую сущность Моды, достигая до невыразимого «духа» и поднимаясь до возвышенности, поскольку, соединяя самые разношерстные элементы, силуэт представляет собой самый процесс абстрагирования; одним словом, это эстетический смысл одежды, и хотя силуэт принадлежит вестиментарному коду, можно сказать, что он уже проникает и в область риторики и виртуально содержит в себе некоторый коннотативный смысл. Тем не менее это родовая категория, в которой обычно можно вычленить вполне исчислимые видовые составляющие; каждая из них образуется конъюнкцией некоторого числа имплицитных вариантов (формы, жесткости, движения и т.д.); эти варианты комбинируются с базовыми суппортами (юбкой, корсажем, воротником) – своего рода операции счетной машины, в конце концов производящие *понятие;* силуэт – это как бы длинное *вычисление,* значения величин которого варьируются каждый сезон.

39. Рукава [MANCHES]: *Рукавчики* [*mancherons*], *рукава* [*manches*] (*шарообразные, рубашечные, -клеш, -фишю, -вьюны, -кимоно, -монгольфьеры, -пагоды, -пингвины, реглан*) [*-ballon, -chemisier, -cloche, -fichu, -liseron, -kimono, -montgolfière, -pagode, -pingouin, -raglan*].

40. Плащ, пальто[3] [MANTEAU]: *Автокот* [*auto-coat*], *пыльник* [*cache-poussière*], *универсальный плащ* [*cache-tout*], *непромокаемый плащ* [*ciré*], *дождевик* [*imperméable*], *плащ, пальто* [*manteau*] (*-кардиган, японский*) [*-cardigan, japonais*], *пальто* [*pardessus*], *шуба* [*pelisse*], *сюртук* [*redingote*], *тренчкот* [*trench-coat*].

41. Материал [MATÉRIAU]: Видов материала бесчисленно

---

[1] *Юбка часто мягкая и умеренной ширины или же широкая, поддерживаемая нижними юбками.*

[2] Хотя в принципе в каждом синхронном состоянии Моды есть только один силуэт, иногда журналу приходится упоминать и о других; здесь приводятся некоторые виды силуэтов, позволяющие представить себе разнообразие этой родовой категории.

[3] Дистрибутивные варианты русского перевода . – *Прим. перев.*

много. Но, как и в случае с цветом, всю эту бесчисленность можно подчинить одному (разумеется, имплицитному) регулятивному варианту, который подводит все материалы под одну значимую оппозицию, – это вес[1]. – Материалом может быть и ткань, и кожа, и камень (в украшениях), и солома. Материал – важнейшая из родовых категорий; Мода отдает все большее предпочтение субстанциям (это отмечал уже Малларме).

42. Узор [MOTIF]: *В мелкую клетку* [*carreaux*], *разноцветный* [*chiné*], *ребристый* [*côtelé*], *шахматный* [*damiers*], *цветочный* [*fleuri*], *геометрический* [*géométrique*], *зернистый* [*grains*], *набивной* [*imprimés*], *крапчатый* [*moucheté*], *вафельный* [*nid d'abeilles*], *в горошек* [*pastilles*], *страусиные лапки* [*pied d'autruche*], *петушьи лапки* [*pied de coq*], *куриные лапки* [*pied de poule*], *цыплячьи лапки* [*pied de poussin*], *гладь* [*plumetis*], *в мелкий горошек* [*pois*], *в костюмную клетку* [*Prince de Galles*], *в крупную клетку* [*quadrillé*], *в полоску* [*rayé*], *сетчатый* [*résille*], *треугольный* [*triangulaire*]. Эта родовая категория образована различными аспектами материальной поверхности одежды – то есть, в общем, ее рисунками, независимо от их технического происхождения (тканого или печатного) и текстуры. Это лишнее доказательство независимости семантической системы от системы технологической: скажем, *набивной* узор вовсе не образует оппозицию с *тканым* – такового просто не засвидетельствовано.

43. Украшение (или отделка) [ORNEMENT, GARNITURE]: *Фестоны* [*festons*], *гирлянды* [*guirlandes*], *банты* [*nœuds*], *ленты* [*rubans*], *оборки* [*volants*].

44. Пола, конец, передник[2] [PAN].

45. Брюки [PANTALON]: *спортивные брюки* [*fuseaux*], *джинсы* [*jeans*], *брюки* [*pantalon*] (*клеш, -гардиан, для парусного спорта*) [*-éléphant, de guardian, -yachting*], *шорты* [*short*].

46. Лапка [PATTE]: *Брошь* [*barrette*], *стяжка* [*bride*], *подвижное кольцо* [*coulant*], *петлица* [*ganse*], *шлевка* [*passant*], *лапка* [*patte*].

47. Складка [PLI]: *фалды* [*drapés*], *сборки* [*fronces*], *годе* [*godets*], *вытачки* [*pinces*], *складки* (*кропильницей*) [*plis en bénitier*], *изгибы* [*replis*], *воланы* [*volants*].

---

[1] См. ниже, 11, 11.

[2] Дистрибутивные варианты русского перевода. – *Прим. перев.*

48. Карман [poche]: *Карманы* [*poches*] (*жилетные, -кенгуру, нагрудные*) [*-gilet, -kangourou, -poitrine*].

49. Платочек [pochette].

50. Обшлага [poignets]: *Низ рукавов* [*bas-de-manches*], *манжеты* [*manchettes*], *отвороты* [*parements*], *обшлага* (*мушкетерские*) [*poignets-mousquetaires*].

51. Клапан [rabat]: *Клапан* [*rabat*], *лацкан* [*revers*].

52. Платье [robe]: *Беби-долл* [*baby-doll*], *детский комбинезон* [*barboteuse*], *лыжный комбинезон* [*combinaison-de-ski*], *фуро* [*fourreau*], *трико* [*maillot*], *платье* [*robe*] (*-блейзер, -блузка, -куртка, -сорочка, -рубашка, -фуро, -пальто, -свитер, с передником, -туника*) [*-blazer, -blouse, -blouson, -chemise, -chemisier, -fourreau, -manteau, -sweater, -tablier, -tunique*], *рабочий комбинезон* [*salopette*]. Род – не инклюзивный класс, а потому не следует удивляться, встречая в нем вместе предметы одежды весьма различной формы и назначения, как, например, детский, лыжный или рабочий комбинезон (*Платье* – это всего лишь произвольное родовое название); если между всеми этими видовыми категориями и есть субстанциальное сходство, то лишь в плане протяженности (они покрывают туловище) и места, которое они занимают в толще одежды (это верхняя одежда или носится прямо под ней).

53. Сумка [sac].

54. Стиль [style]: *Стиль* [*style*] (*калифорнийский, -кардиган, Шанель, рубашечный, матросский, спортивный, -свитер*) [*-Californie, -cardigan, -Chanel, -chemise, -marinière, -sport, -sweater*]. Стиль отчасти сродни силуэту (подобно ему, он тяготеет к коннотации), но силуэт – это «тенденция», предполагающая некоторую целеустремленность: «мешок» – это то, к чему стремится одежда; напротив того, стиль – это реминисценция прошлого, он существует благодаря своему происхождению. Отсюда следует, что с точки зрения субстанции стильные вещи могут быть равно означающими (*стиль-кардиган*) или означаемыми (*стиль Ватто*); подобную двойственность мы уже видели в случае спортивных туфель [*chaussures-sport*], выражения, где означаемое застыло в состоянии означающего. Само это сближение силуэта со стилем показывает, что в системе означающего происходит как бы бесконечный круговорот формального происхождения знака и его тенденции; отношение между означающим и означаемым инертно.

55. Свитер [sweater]: *Фуфайка* [*chandail*], *надблузник* [*over-blouse*], *пуловер* [*pull*], *свитер* [*sweater*], *вязанка* [*tricot*].

56. Талия [taille]. Это слово двузначно: часто его понимают в смысле отмеченной, более или менее высокой линии, отделяющей верхнюю часть туловища от нижней; но отмеченность, маркированность сама по себе уже является вариантом, а родовая категория не может непосредственно опираться на элемент системы; поэтому приходится здесь – как можно более нейтрально – закрепить слово *талия* за круглой частью одежды, расположенной между бедрами и нижней частью груди[1].

57. Фартук [tablier]: *Фартук* [*tablier*] (*-блузка, -платье*) [*-blouse, -robe*]. Род Фартук располагается в Моде на грани возвышенного: его признают тогда, когда название какого-нибудь сугубо вестиментарного подвида (*фартук-блузка, фартук-платье*) сообщает ему высшее достоинство; фартук-юбка, по-видимому, исключается, как нечто слишком хозяйственное.

58. Каблуки [talons]: *Каблуки* [*talons*] (*сапожные, в стиле Людовика XIV*) [*-bottiers, -Louis XIV*].

59. Пиджак [veste]: *Блейзер* [*blazer*], *куртка* [*blouson*], *болеро* [*boléro*], *ветровка* [*en-cas*], *жакет* [*jaquette*], *блуза* [*vareuse*], *пиджак* [*veste*] (*-кимоно, -спенсер, -свитер*) [*-kimono, -spencer, -sweater*].

60. Вуалетка [voilette]: *Сетка* [*résille*], *вуалетка* [*voilette*].

---

[1] В словаре Литтре вовсе отсутствует значение талии как «пояса» – талия это часть тела от плеч до пояса, отсюда *en taille*, «в теле».

9. ВАРИАНТЫ БЫТИЯ

Настоящая китайская туника, плоская и с разрезами[1].

I. ПЕРЕЧЕНЬ ВАРИАНТОВ

9.1. Формирование и способ перечисления вариантов

Категория рода обозначает ту материю, которая одинаково может заполнять собой как объект, так и суппорт значения. В матрице остается еще одна форма, которая может быть заполнена лишь особой, независимой субстанцией, – вариант. Действительно, субстанция варианта никогда не может совпасть с субстанцией родовых категорий, так как последняя является материальной (*плащ, клипс*), а первая – всегда нематериальна (*длинное / короткое, с разрезом / без разреза*). Такая разноприродность субстанций заставляет составить отдельный перечень вариантов, и тогда уже мы сможем быть уверены, что, описав родовые категории и варианты, исчерпали субстанцию всех матриц и получили в свое распоряжение полный перечень модных черт.

Прежде чем приступать к перечню вариантов, следует напомнить, что они, в отличие от видовых категорий, представляют собой не просто предметы номенклатуры, пусть даже и распределенные по эксклюзивным классам, но *оппозиции* из нескольких членов, так как в них заключена собственно парадигматическая способность матрицы. Принцип образования этих оппозиций следующий: всюду, где есть синтагматическая (пространственная) несовместимость, открывается и некоторая система значимых оппозиций, то есть парадигма, то есть вариант; ибо определяющий при-

---

[1] \Настоящая китайская туника, плоская и с разрезами/
V1 V2 OS V3 V4

знак варианта – то, что его термины не могут актуализироваться *одновременно* на одном и том же суппорте; воротник не может быть одновременно *открытым* и *закрытым;* а если засвидетельствована форма *приоткрытый,* это значит, что *приоткрытое* является термином дифференциальной системы на тех же правах, что и *открытое* и *закрытое.* Иначе говоря, все термины вариантов, которые не могут актуализироваться одновременно, образуют однородный класс, то есть вариант (в родовом смысле слова). Для идентификации таких классов или вариантов достаточно, следовательно, расставить все термины, выявленные путем коммутации, в списки синтагматически несовместимых элементов: например, юбка не может быть одновременно *широкой* и *прилегающей* – значит, эти элементы принадлежат к одному классу, относятся к одному варианту (*прилегание*); а поскольку эта юбка вполне может быть одновременно *широкой, мягкой* и *длинной,* то все эти термины относятся к различным вариантам. Конечно, иногда, для выяснения дистрибуции некоторых вариантов, приходится обращаться к контексту: если говорится о *платье на пуговицах,* то можно понять, что смысл этого платья (например, нынешняя Мода) связан с наличием у него пуговиц, в отличие от такого же (старомодного) платья, на котором пуговиц нет; вариант образуется существованием *или* нехваткой пуговиц; но можно понять и иначе – платье получает свой смысл от того, что застегивается на пуговицы, а не на молнию; тогда вариант обращается на способ крепления, а не на существование пуговиц; парадигма в первом и втором случае различна – либо это оппозиция существования и нехватки, либо между терминами *на пуговицах, на шнуровке, на завязках* и т.д.[1] Каждый вариант содержит различное число терминов[2]; простейшей оппозицией является, конечно, бинарная (*справа / слева*); но, во-первых, согласно схеме Брцндаля, простая полярная оппозиция может быть дополнена нейтральным членом (*ни справа, ни слева = посредине*) и составным членом (*и справа и слева = с обоих боков*);

---

[1] Меняется и матрица:

\Платье на пуговицах/ (существующих)
O S V

\Платье на пуговицах/
OS V

[2] См. гл. 11.

во-вторых, некоторые парадигмы образуются целым списком членов, которые нелегко поддаются структуризации (*закрепленное / в оправе / на завязках / на пуговицах / на шнуровке* и т.д.). Наконец, в-третьих, некоторые члены парадигмы могут терминологически отсутствовать, что не мешает им обладать своим местом: например, *ажурное* и *прозрачное* хотя и входят в значимую оппозицию, но логически являются лишь моментами более длинного списка, крайние термины которого – полный (*непроницаемое*) и нулевой (*невидимое*) – не засвидетельствованы в корпусе; здесь следует напомнить, что смысл рождается не из простой квалификации (*длинные* блузки), а из оппозиции между упомянутым и неупомянутым; даже если в изучаемом синхронном состоянии имеется только один термин, необходимо всякий раз реконструировать имплицитный термин, на который он опирается, отличаясь от него (здесь мы будем обозначать его квадратными скобками); так, блузки никогда не бывают *короткими,* но их длина все же иногда отмечается (*длинные* блузки), а значит, необходимо реконструировать значимую оппозицию между *длинным* и [*нормальным*], пусть даже этот второй термин и не засвидетельствован в корпусе[1], – потому что здесь, как и всюду, следует отдавать предпочтение внутренним закономерностям системы перед закономерностями языка. Точно так же мы будем считать, что одно и то же слово может принадлежать иногда одному варианту, иногда другому, поскольку набор оппозиций нашей системы необязательно покрывает собой языковые противоположности: *длинное* может где-то отсылать к плоским размерностям (вариант ширины: *широкий* узел), а где-то к объемным (вариант объемности: *широкая* юбка); фактически это зависит от природы суппорта. Наконец, поскольку значимые оппозиции всякий раз определяются вестиментарным, а не языковым смыслом, следует считать, что каждый термин варианта может, вообще говоря, включать в себя разные терминологические выражения: например, *рельефное, вздутое, плоеное* представляют собой незначимые вариации одного и того же означающего [*выступающее*]; это, строго говоря, не синонимы (понятие чисто лингвистическое), но такие слова, которые не различаются никакой вариацией вестиментарного смысла; они термино-

---

[1] В перечне вариантов *нормальное* будет обозначаться как [....].

логически варьируются лишь в зависимости от суппорта, к которому относятся: *зернистое* и *накладное,* разумеется, имеют неодинаковый смысл, но поскольку оба они вместе с [*выступающим*] находятся в одном и том же отношении оппозиции со *впалым,* то принадлежат к одному и тому же члену парадигмы; относясь то к суппорту-ткани, то к суппорту-карманам, они меняют лишь языковую значимость. Итак, будем располагать по горизонтали основную парадигму каждого варианта (по возможности в форме структурированной оппозиции), а в столбик – незначимые вариации каждого члена парадигмы:

узкое /	нормальное /	широкое
мелкое тонкое		

Проверка на синтагматическую несовместимость позволяет выделить тридцать вариантов[1]. Эти варианты можно было бы перечислить в алфавитном порядке, как это было сделано с родовыми категориями. Но мы предпочли – во всяком случае, пока[2] – сгруппировать их в рациональном (но еще не структурном) порядке, чтобы о некоторых из них можно было делать общие замечания. Итак, тридцать вариантов распределены здесь по восьми группам: *Идентичность, Конфигурация, Материя, Мера, Непрерывность, Положение, Распределение, Соединение.* Варианты из первых пяти групп (то есть варианты I-XX) относятся к своим суппортам как бы атрибутивно, определяя ту или иную особенность бытия (*длинное платье, легкая блузка, туника с разрезом*); это варианты бытия (гл. 9). В трех остальных группах (варианты XXI-XXX) каждый вариант влечет за собой некоторое положение суппорта относительно некоторого поля или же других суппортов (*два ожерелья, платье с пуговицами справа, блузка, заправленная в юбку*); это варианты отношения (гл. 10). Хотя излагаемые ниже парадигмы вариантов составлены чисто формальным путем, посредством проверки на синтагматическую несовместимость, они все же

[1] Существует еще один дополнительный вариант, или вариант вариантов, так как он всегда модифицирует лишь другой вариант (а не родовую категорию), – это вариант степени (интенсивности или полноты), о котором речь пойдет в гл. 10, 10.

[2] См. ниже, 12, 12.

будут кратко комментироваться и с точки зрения субстанции, то есть каждый вариант помимо своей систематической значимости будет объясняться морфологическими, историческими, психологическими факторами, показывая тем самым отношения между семиологической системой и «внешним миром».

II. ВАРИАНТЫ ИДЕНТИЧНОСТИ

9.2. Вариант видового утверждения (I)

Предмет одежды может быть значимым потому, что он назван, – это *видовое утверждение;* потому, что его носят, – *это утверждение существования;* потому, что он настоящий (или ненастоящий), – это *искусственность;* потому, что он подчеркнут, – это *маркированность.* Общим для этих четырех вариантов является то, что они делают смыслом вещи непосредственно ее идентичность. Первый из этих вариантов – *видовое утверждение;* принцип этого варианта уже изложен выше[1]. Как мы видели, его парадигма может быть только формальной – несмотря на множественность видов, это бинарная парадигма, поскольку в ней всегда противопоставляется лишь индивид своему классу, независимо от субстанции, которой данная оппозиция наполняется в изучаемом высказывании; поэтому здесь достаточно напомнить, что формула варианта видового утверждения следующая:

$a \;/\; (A - a)$

9.3. Вариант утверждения существования (II)

Если в журнале сказано: *карманы с отворотами,* то нет сомнения, что карманы получают свой модный «облик», то есть свой смысл, *прежде всего* (то есть до видовой квалификации) от наличия отворотов; и наоборот, в высказывании *«платье без пояса»*[2] платье обретает значимость благодаря отсутствию пояса. Таким образом, парадигма противопоставляет не один вид другим видам, а присутствие не-

---

[1] См. гл. 7.

[2] При желании можно (и здесь такое уже делалось) развернуть терминологическое выражение наличия, восстанавливая в нем причастие *существующий*:

\карманы с отворотами (существующими)/
O S V

которого элемента его нехватке. Итак, вид определяется двояко: противопоставляясь сам по себе, in abstracto, другим видам; противопоставляя in vivo свое появление своему отсутствию[1]. Вариант существования хорошо известен в лингвистике, где он эквивалентен оппозиции полной и нулевой степени. Эта оппозиция будет структурироваться следующим образом[2]:

с / без	
с снабженное...	лишенное... без

9.4. Вариант искусственности (III)

Вариант искусственности противопоставляет естественное искусственному, согласно следующей схеме:

естественное / искусственное	
настоящее подлинное	фальшивое накладное имитация поддельное

Очень важна мифологическая история этого варианта: на протяжении веков наша одежда как бы и не знала самой альтернативы естественного и искусственного; один из историков одежды[3] связывал зарождение в ней имитаций с началом капитализма (накладные рукава, перед жилета из более дорогого материала, чем спина, и т.д.) – возможно, в связи с новой социальной ценностью, *показным блеском*. Трудно, однако, определить, явилось ли выдвижение естественности в ранг вестиментарной ценности (поскольку рождение искусственности с неизбежностью повлекло за собой не существовавшую прежде значимую оппозицию *настоящее / искусственное*) прямым результатом изменений в ментальности или же технического прогресса: ведь чтобы делать *как настоящее*, требовалось совершить некоторые

---

[1] Как мы уже давали понять, в терминологическом плане иногда неизбежно происходит наложение двух утверждений – в высказывании *пиджак без пояса* пояс может противопоставляться хлястику или же своему собственному отсутствию.

[2] Такого рода таблица уже пояснялась (см. выше, 9, 1).

[3] J.Quicherat, *Histoire du costume en France*, Paris, Hachette, 1875, p. 330.

открытия. Как бы то ни было, пока общим правилом является естественное, оно уподобляется *нормальному,* а потому отмечается главным образом искусственное – кроме случаев, когда сама же техника способствует непосредственной конкуренции между моделью и подражанием (настоящая шерсть, ручной пошив и т.д.)[1]. Однако сегодня идея настоящего как превосходного имеет тенденцию к ослаблению благодаря выдвижению новой ценности – игры[2]. Отныне большинство речевых упоминаний искусственности опирается именно на игру: либо ей приписывают власть варьировать личность человека и тем самым демонстрировать ее виртуальное богатство, либо ею стыдливо оправдываются экономные усовершенствования в одежде. В результате искусственность все более афишируется как таковая; обычно она затрагивает либо функцию вещи, которая становится ненастоящей (фальшивый узел – это узел, которым ничего не привязывается), либо сам ее статус, то есть степень ее материальной независимости: нередко какой-либо предмет объявляется поддельным в том случае, если он *кажется* независимым, тогда как на самом деле технически паразитирует на главном предмете, к которому он незаметно пришит; так, *ложный комплект* искусственен потому, что на самом деле образован одним предметом. Пожалуй, только материал не поддается этому подъему искусственности; о его подлинности иногда упоминают специально, разумеется с похвалой[3].

9.5. Вариант маркированности (IV)

Некоторые элементы способны придавать акцент, другие – получать его. Однако в вестиментарном синтаксисе нет структурной оппозиции между *подчеркивающим* и *подчеркиваемым,* в противоположность естественному языку, различающему активную и пассивную формы; в случае вестиментарного кода главное – признать, что между двумя элементами

---

[1] Существуют машины, создающие иллюзию ручного пошива (*Entreprise,* n° 26, 15/4, p. 28-31).

[2] См. ниже, 18, 9.

[3] Между синтетическими (или искусственными) и натуральными тканями больше практически нет семантической оппозиции; она бывает разве что поначалу, когда новый синтетический материал начинает выпускаться и имитирует какой-нибудь новый материал (сюрнил и плюш). В дальнейшем же синтетические ткани, взрослея, больше не нуждаются в поддержке «настоящих».

(обычно между объектом и суппортом) *есть разница в маркированности.* Такая двойственность хорошо видна в тех случаях, когда объект и суппорт совмещены и можно сказать, что субстанция сама себя маркирует: сказать, что *талия* (*едва*) *намечена,* – значит сказать, что талия создает и получает маркированность, оставаясь более или менее сама собой[1]. Таким образом, *подчеркиваемое* никоим образом не противостоит *подчеркивающему;* и то и другое включается в один термин, образуемый неопределенным наличием самого феномена маркированности; противоположным термином могло бы быть только *неотмеченное* (или же *неотмечающее*), которое можно было бы назвать нейтральным; этот термин настолько нормальный, что он остается невыраженным (кроме случая цвета). Итак, таблица варианта маркированности выглядит так:

маркированное – маркирующее /	[немаркированное – немаркирующее]
акцентированное – акцентирующее намеченное – намечающее подчеркнутое – подчеркивающее	нейтральное (цвет)

Акцентируя наличие той или иной родовой категории, но не прибавляя к нему ничего кроме нее самой (*талия едва намечена*), вариант маркированности сближается с утверждением существования; можно сказать, что он заменяет его; если, скажем, отсутствие какого-то элемента физически невозможно и, следовательно, вариант существования не может работать, тогда значимость существования достигается маркированностью; у предмета одежды (за исключением чулок) нельзя отнять швы, а потому напрасным, казалось бы, было указывать, что таковые имеются; но они могут наличествовать эмфатически, в форме видимых стежков, которые и будут выражаться вариантом маркированности. А поскольку маркированность – это некое сверхсуществование, то и противоположность ее как бы приподнимается на ступень: теперь это уже не отсутствие, а простое, неакцентированное существование, нейтральность; мы еще увидим, насколько сильной может быть (порой в далеких друг от друга высказываниях) знаковая способность варианта *маркированное / нейтральное*, когда он вво-

[1] \Талия едва намечена/
OS (интенсив) V

дится в видовые составляющие родовой категории *цвет:* в самом деле, цвет не может быть несуществующим, нет ничего, что бы не имело цвета[1]; то есть в Моде бесцветное – это всего лишь нейтральное, *немаркированное,* тогда как *цветное* является синонимом яркого, то есть *маркированного.* Заметим, наконец, что варианту маркированности присуща весьма сильная риторическая тенденция: акцентированность – это эстетическая ценность, в значительной мере она относится к коннотации; можно сказать, что эмфаза становится равномерно возможной в вещи потому, что эта вещь является объектом описания; эмфаза зависит от слов комментатора; в реальной, внеязыковой одежде можно, пожалуй, выделить разве что встречу двух элементов или, в случае подчеркнутой талии, присутствие другого варианта – облегания.

III.ВАРИАНТЫ КОНФИГУРАЦИИ

9.6. Форма и Слово

В одежде-образе конфигурацией[2] (*формой, облеганием, движением*) поглощается почти вся сущность одежды; в одежде-описании она уступает в важности другим факторам (таким как бытие, материя, мера и т.д.); одна из функций языка, очевидно, и заключается в том, чтобы бороться с тиранией визуального восприятия и связывать смысл с другими способами восприятия или ощущения. Даже и среди самих форм слово может создавать такие значения, которые с трудом передаются образом: слово гораздо гибче образа, когда нужно сделать значимыми (а не ощутимыми) те или иные комплексы или движения; слово дает семантической системе одежды свою силу абстракции и обобщения. Так, в отношении формы язык вполне может обходиться лишь ее основными конститутивными началами (*прямым* и *округлым*), хотя преобразование этих начал в реальную одежду чрезвычайно сложно – ведь *круглая юбка* заключает в себе немало других линий, кроме кривых. Так же и с облеганием: сложная идея какого-нибудь контура может быть передана одним лишь словом (*влитое, с напуском*). Так же и с самым тонким из формальных факторов – движением (*блузка враскачку*): сложной является фотография реальности, а письменная ее версия сразу становит-

---

[1] См. ниже, 11, 12.

[2] Здесь имеется в виду *живая* конфигурация, близкая к понятию Gestalt.

ся значимой. В самом деле, язык позволяет точно зафиксировать даже в конечном мелком элементе (обозначаемом одним словом) источник смысла, и его действие будет распространяться по всей сложной структуре.

9.7. Вариант формы (V)

Вариант формы – терминологически один из самых богатых: *прямое, круглое, закругленное, стреловидное, кубиком, квадратное, шарообразное, удлиненное* и т.д. Все эти термины могут вступать в значимую оппозицию друг с другом, и парадигма такого варианта никак не может быть простой. Совмещения связаны здесь с двумя обстоятельствами, отчасти обусловленными эллиптической природой языка: с одной стороны, бывает, что объемные предметы характеризуются через свою плоскостную проекцию (*прямой пиджак, квадратное пальто*); с другой стороны, нередко вариант формы относится лишь к какой-то части вещи (ее краю, например), но характеристику формы получает вся вещь в целом: *перчатки раструбом* – это, собственно, такие перчатки, у которых форму раструба имеет верхняя часть. И все же, хотя всю дюжину терминов, составляющих вариант формы, и не удается свести коммутациями к простой оппозиции (поскольку каждый термин может вступать в оппозицию к остальным), эта парадигма очевидным образом обладает некоторой рациональной структурой; она образуется исходной оппозицией, напоминающей древнюю гераклитовскую пару – *Прямого* и *Кривого;* в свою очередь, каждый из этих двух полюсов разменивается на дальнейшие термины, в зависимости от дополнительных критериев: прежде всего это критерий параллелизма – или расхождения – основных формообразующих линий; так, *прямое* порождает *квадратное, удлиненное* (или *острое,* или *стреловидное*) и *граненое;* из *кривого* же рождаются *круглое, раструбом* и *овальное;* далее, это геометрический критерий, когда форма рассматривается либо как плоская, либо как объемная; при этом из *прямого* получаются *квадратное* (плоскость) и *кубиком* (объем); *кривое* же дает *шарообразное* и *колоколом*[1]. Получается следующая па-

---

[1] Примеры ассоциаций: *Плащ-кубик. Плащ с квадратным воротником. – Удлиненные туфли. – Галстук или каблук-многогранник. – Круглый воротник. – Шарообразный плащ или юбка. – Юбка раструбом. – Веретенообразные брюки. – Овальный вырез ворота. – Юбка-колокол. – Отворот (кармана) треугольником.*

радигма, причем каждый из ее признаков может вступать в оппозицию с другими:

прямое		/	кривое		
квадратное /	удлиненное /	граненое /	круглое /	раструбом /	овальное
квадратное /	кубиком	/		шарообразное /	колоколом

9.8. Вариант облегания (VI)

Вариант облегания имеет своей функцией делать значимой степень прилегания одежды к телу; тем самым он отсылает к чувству дистанции; он сильно сближается с другим вариантом – объемности; но если в объемности, как мы увидим, эта дистанция словно оценивается по отношению к внешней поверхности вещи и ко всему пространству, окружающему ее (*большой плащ* – это плащ, занимающий много места), то в облегании, наоборот, та же самая дистанция оценивается по отношению к телу; тело здесь служит ядром, а вариант выражает собой большее или меньшее давление на него (*свободный плащ*); можно сказать, что в варианте объемности референтная дистанция открыта (в окружающее пространство), а в варианте облегания – закрыта (замкнута на тело); в первом случае существенна мера глобальности, во втором – чувство пластичности. Впрочем, облегание может имплицитно сочетаться и с другими вариантами: с подвижностью в случае *колышущегося* (вещь – пола платья или шарф – может настолько эмансипироваться от тела, что, кажется, даже отделяется от него); с жесткостью[1] в случае *пышного*[2]. Тело является не единственным центром тяготения одежды – иногда ее элемент отсылает сам к себе, как в случае *затянутого узла* или *свободного узла*. Таким образом, речь тут идет о движении сжатия и расширения вообще. В конечном счете единство варианта образуется на уровне ощущения; облегание – вариант хоть и формальный, но кинестезический, переходный между фор-

[1] Вариант гибкости (IX).

[2] Разумеется, в реальности одежда не может всюду отделяться от тела – она где-нибудь да должна на него опираться; но стоит вспомнить некоторые исторические костюмы, с пышным напуском почти повсюду (например, елизаветинские – см.: N.Truman, *Historic Costuming*, London, Sir Isaac Pitman and Sons, 10th ed., 1956, p. 143).

мой и материей; его принцип – значимое чередование стянутого и свободного, сдавленности и relax'а; то есть с точки зрения психологии (или психоанализа) одежды это один из самых богатых вариантов[1]. Поскольку этот вариант основан на чувстве дистанции, то шкала его вариаций естественно носит интенсивный характер, несмотря на то, что, согласно терминологическому правилу, его выражение остается дискретным; таким образом, перед нами два знаковых состояния (но не отдельных сущности) – *стянутое* и *свободное*, терминологические вариации которых могут быть внешне очень далекими друг от друга, в зависимости от того, имеется ли в виду отношение вещи к телу (*по фигуре*) или же к себе самой (*стянутое*). К каждому из этих двух терминов следует прибавить, по крайней мере как запасной термин, еще и превосходную степень: для подогнанного по фигуре – *влитое*, а для свободного – *пышное* (в данном случае – не без влияния варианта гибкости). Если же вещь по самому своему видовому определению предполагает известное облегание фигуры, то в языке, разумеется, будет отмечаться только другой, эксцентрический термин; первый термин, соответствующий нормальному состоянию, останется имплицитным; блузка не может стать прилегающей, не выйдя тем самым за рамки своей видовой категории, – то есть она может быть либо *нормальной*, либо *колышущейся*. Итак, вот таблица варианта облегания:

влитое /	стянутое /	свободное /	пышное
облегающее	по фигуре приталенное оформленное очерченное строгое[2]	просторное свободное колышущееся широкое мягкое непринужденное бесформенное	

[1] Облегание одежды легко поддается психоаналитическому комментарию; попытку такого комментария предпринял Флюгель, наметив типологию характеров, основанную на стянутости одежды, которая рассматривается как защита и вместе с тем как тюрьма (Flügel, *The Psychology of Clothes*, London, The Hogarth Press, 3rd ed., 1950).

[2] *Строгое* – смешанный термин; подобно *маленькому*, он отчасти принадлежит терминологическому уровню, а отчасти риторическому (см. 4, 3 и 17, 3).

9.9. Вариант движения (VII)

Как уже указывалось, вариант движения призван оживлять общий облик одежды. Линия одежды является векторной, но обычно ее направление определяется вертикальным строением человеческого тела; поэтому основная оппозиция варианта движения – *подъем / спуск*[1] – включает в себя термины другого варианта – *высокое / низкое;* конечно, *свитер с подъемом* – это свитер с высоким воротником, однако с точки зрения целого данный термин обозначает именно движение; технически воротник «поднимается» от основной части свитера, лингвистически же (то есть метафорически) вся вещь как бы устремляется вверх. Так же и с *высокими перчатками* – у них просто длинная верхняя часть, но семантически они определяются (то есть противопоставляются иным типам перчаток) тем, что словно поднимаются вверх по руке. Во всех таких случаях реальное свойство переносится с отдельной части на общий облик вещи; поэтому данный вариант недалеко отстоит от риторического состояния; он многим обязан самой природе одежды-описания. Итак, два полюса оппозиции образуют *подъем* и *спуск*, к которым следует прибавить метафорические вариации этих терминов (*взлет, падение, наклон*), употребление которых зависит от суппорта. Сочетание *подъема* и *спуска* в одном и том же движении дает смешанный, или составной термин – *распашное,* который предполагает существование двух коррелятивных поверхностей, а значит и еще одну, паразитарную оппозицию: *вперед / назад*[2]; тот же самый нюанс можно порой найти и в терминах *устремленность* и *ускользание;* но поскольку здесь уже нет следа понятий верха и низа, то эти термины можно рассматривать как нейтральную категорию по отношению к главным полюсам, не причастную эксплицитно ни к *подъему,* ни к *спуску.* Как мы видим, дифференциальная арматура данного варианта фактически образуется ориентацией, а не движением – оно-то присутствует во всех членах оппозиции; иначе нулевым термином (*без движения*) было бы что-то вроде *плоско-невозмущенного,* ка-

---

[1] См. ниже, 10, 1. Термин *опадающее* сближается с *опущенным* (вариант изгиба), но не должен с ним смешиваться, так как *опущенное* предполагает идею отогнутых полей или отворотов.

[2] *Распашное* раскладывается на *подъем вперед + падение назад.* Следует заметить, что обратное движение *(подъем назад + падение вперед)* рассматривается как глубоко неэстетичное (и потому никогда не упоминается) – таков силуэт Полишинеля.

ковое, конечно же, не засвидетельствовано. То, что движение есть настоящая ценность, доказывается тем обстоятельством, что его отсутствие не эвфемично и не может упоминаться; всю семантическую рельефность получают различные модальности движения, поэтому его неизбежно приходится признавать за самостоятельный вариант, независимо от вариантов, которые столь сильно участвуют в его структуризации, – положения и, иногда, меры (*высокая перчатка = длинная перчатка*). Парадигматическая таблица варианта движения выглядит так:

1	2	смешанное	нейтральное
Подъем /	Спуск /	Распашное /	Устремленность
взлетающее	наклоняющееся падающее опадающее спадающее		ускользающее

IV. ВАРИАНТЫ МАТЕРИИ

9.10. Кинестезия

Это группа вариантов, чья функция в том, чтобы придавать значимость некоторым состояниям материи – ее весу, гибкости, рельефу ее поверхности и прозрачности. Можно сказать, что кроме прозрачности все это тактильные варианты, но все-таки лучше не подчинять чувство одежды какому-то одному из наших органов чувств; когда одежда кажется тяжелой, непроницаемой, жесткой или гладкой (по крайней мере, когда об этих ее чертах упоминается в журнале), она скорее связана с теми внутренними телесными ощущениями, которые называются кинестезией: варианты материи – это кинестезические варианты, и в этом их единство; соответственно эти варианты, вероятно, более всех остальных сближаются с «поэтикой» одежды; хотя вообще-то ни один из них не является буквальным – ни вес, ни прозрачность ткани не могут быть уподоблены каким-либо отдельным свойствам; прозрачность – это также и легкость, а вес – также и жесткость[1]; по сути, кинестезия сводится к оппозиции *удобного* и *неудобного*[2]; действительно, это и есть два главных ценностных значе-

[1] Эти понятия можно сводить в тематические группы, пользуясь тем методом анализа, который принят в литературной критике.

[2] Эту оппозицию мы уже отмечали в варианте облегания.

ния одежды – в старину *тяжелое* наделялось значением, связанным с властью, ныне же предпочтение обычно отдается комфорту, а стало быть легкости; этим предпочтением объясняется тот факт, что *тяжелое,* как нечто неблагоприятное, редко упоминается в речи; а *прозрачное,* как нечто эйфорическое, далеко отделяется как особо благоприятное ощущение от своей противоположности – непроницаемого, которое никогда не упоминается, поскольку является нормальным; таким образом, игра оппозиций отчасти испытывает здесь возмущающее воздействие имплицитной системы чувственных (а на самом деле исторических) табу. В принципе эти варианты материи должны были бы относиться только к тканым, волокнистым, деревянным, каменным и металлическим субстанциям, из которых изготавливаются предметы одежды и аксессуары; одним словом, логически они должны были бы применяться лишь к родовой категории Материал; но так обстоит дело с технологической, а не с семантической точки зрения; ведь постоянно можно видеть, как в одежде-описании природа материи переносится в порядке синекдохи на самое вещь или, реже, на какую-то ее часть; *легкая блузка* – это блузка из легкой ткани, *ажурное пальто* – пальто, вязанное крючком; но поскольку терминологическое правило требует как можно более буквально понимать то, что говорится в журнале (кроме случаев, когда терминологические замены нерелевантны с точки зрения вестиментарного кода), то приходится считать, что варианты материи применимы к большинству родовых категорий, не обращая внимания на то, что вещь сводится к ее материалу. Кому-то может почудиться противоречие в возможности (признаваемой нами) привести *платье из полотна* к форме *платье из полотняной* (*ткани*) и невозможности (утверждаемой нами) привести *тяжелое пальто* к форме *пальто из тяжелой ткани;* но полотно – это одна из видовых составляющих родовой категории Материал, а если считать видовой категорией тяжесть, то она может относиться только к родовой категории Вес; полотно существует благодаря отношению эксклюзивности, а тяжесть – благодаря отношению противоположности (≠ *легкое*). К тому же в «легкости» блузки могут принимать участие и иные элементы (покрой, складки и т.д.), коль скоро мы признаем, что благодаря языку весовая характеристика одежды представляет собой факт скорее «поэтический», чем молекулярный: в самом деле, она очень хорошо согласуется с совмещением материала и всей

вещи; напротив того, в варианте рельефа такое совмещение труднее – он очень плохо отделяется от изменяемой им материи; язык противится его переносу на целые предметы или аксессуары; ткань пальто может быть грубой, но это качество не переносится терминологически на пальто в целом; отсюда редкость этого варианта; стало быть, эффективность варианта[1] зависит не от реальности (существует много не гладких, а зернистых тканей), а опять-таки от способности языка по-своему членить эту реальность.

9.11. Вариант веса (VIII)

Техническим специалистам Моды хорошо известно, что лучшей характеристикой ткани является ее физический вес; точно так же мы увидим позднее, что вариант, имплицитно позволяющий разделить бесчисленные виды материала на две больших значимых группы, – это именно вариант веса[2]; то есть семантически (а не физически) материал тоже лучше всего характеризуется своим весом. В этом одежда словно подчиняется древнему разделению Парменида – на легкие вещи, которые сближаются с Памятью, Голосом, Живым, и вещи плотные, сближающиеся с Темным, Забвением, Холодом; в самом деле, тяжесть – это тотальное ощущение[3]; это хорошо показывает терминология, уподобляющая *сухое* (а иногда даже *тонкое*) легкому, а *толстое* (*крупное*) – *тяжелому*[4]; возможно, здесь перед нами поэтичнейшая реальность одежды – заменяя собой тело, одежда своим весом причастна к основополагающим грезам человека о небе и пещере, о возвышенной жизни и погребении, о взлете и оцепенении; благодаря своему весу одежда превращается в крылья или саван, в источник соблазна или авторитета; церемониальные (особенно харизматические) одежды – тяжелые; власть – это мотив, связанный с неподвижностью и смертью; а одежды, в которых празднуют свадьбу, рождение, жизнь, – легки и воздушны. Структура

---

[1] *Эффективностью* варианта мы будем называть (см. ниже, 12, 11) его способность соединяться с различным (разумеется) числом родовых категорий.

[2] См. ниже, 11, 11.

[3] Тяжесть может усугубляться или распространяться дополнительными вариантами: широкополая одежда тяжелее, чем одежда с удлиненным силуэтом, широкие складки весят больше и т.д.

[4] *Крупное* и *толстое* – это обычно термины меры; однако они отсылают и к весу, если данная видовая категория не сочетается с вариантом объема.

данного варианта имеет полярный характер (*тяжелое / легкое*). Но мы знаем, что в Моде упоминаются (наделяются значением) одни лишь эйфорические черты; а потому стоит некоторому термину в соединении с некоторым суппортом оказаться неблагоприятным признаком (например, *тяжесть чулок*), как он дисквалифицируется и исчезает из оппозиции; благоприятный же термин (например, *легкое*) при этом остается, но является достойным упоминания (то есть значимым) лишь по сравнению с имплицитным термином – *нормальным:* нормальная блузка не является ни тяжелой, ни легкой; будь она тяжелой, она выглядела бы неуместно, а ее легкость может быть упомянута по сравнению с нейтральностью обычных блузок. Собственно, в наши дни именно легкость чаще всего воспринимается эйфорически, так что постоянная оппозиция этого варианта – [*нормальное*] / *легкое*[1]; однако *тяжелое* не несет уничижительного смысла во всех тех случаях, когда за вещью в достаточной мере признается защитная или церемониальная функция, оправдывающая тематику компактного и толстого (шали, пальто), или же в тех случаях (впрочем, очень редких), когда Мода стремится прославить некий мрачный стиль (ожерелье, браслет, вуалетка). Таблица варианта такова:

тяжелое /	[нормальное] /	легкое
толстое грубое		тонкое сухое

9.12. Вариант гибкости (IX)

Язык располагает лишь одним односторонне окрашенным термином (*гибкость*), который покрывает два противоположных значения (*мягкое / жесткое*), но, конечно, под *гибкостью* следует подразумевать то общее качество, которое позволяет одежде лучше или хуже сохранять форму. Гибкость предполагает некоторую плотность – ни слишком сильную, ни слишком слабую: предметы по природе жесткие (например, клипсы), или слишком мягкие, или же всецело паразитирую-

[1] Такой сдвиг от *тяжелого* к *легкому* подкрепляется эволюцией реальной одежды: цифры продаж пальто снижаются, их заменяют более легкие вещи (плащи-дождевики, габардиновые пальто) – возможно, в силу урбанизации населения и распространения автомобилей (см.: *Consommation*, 1961, n° 2, p. 49).

щие на какой-то другой детали не могут поддерживать этот вариант. Как и вес, гибкость является по преимуществу вариантом материала, но здесь, как и в случае веса, постоянно происходит перенос вариации на вещь в целом. Как и для веса, оппозиция здесь в принципе полярная (*мягкое / жесткое*), но если в старину *жесткое* обычно расценивалось как положительное (платья с арматурой, накрахмаленное белье)[1], то сегодня почти все речевые упоминания варианта покрываются термином *мягкое; жесткое* признается лишь применительно к некоторым видам тканей (*жесткая тафта*), а *накрахмаленное* почти полностью отсутствует (даже в мужской одежде); в большинстве тех случаев, где *мягкое* просто упоминается, оппозиция сдвигается на одну ступень и противопоставляет термины *мягкое* и *менее мягкое;* приходится, стало быть, дополнить ее имплицитным членом, а именно *нормальным,* как это показывает таблица варианта, во многом аналогичная таблице варианта веса:

мягкое /	[нормальное] /	жесткое
свободное		накрахмаленное жесткое

9.13. Вариант рельефа (X)

Вариант рельефа обладает более узким применением, так как он относится лишь к неровностям, которыми может быть покрыта поверхность суппорта[2]: это поистине вариант материала, от которого он с трудом терминологически отделяется; язык неохотно переносит его на вещь в целом, разве что на некоторые ее части (*поля, воротники*). Его термины могут быть поняты лишь по сравнению с некоторой усредненной поверхностью (ткани), от которой отсчитываются более высокие или более низкие уровни – впадины или выступы.

---

[1] Флюгель (Flügel, *Psychology of Clothes,* p. 76) предложил психоаналитическую интерпретацию *накрахмаленного,* толкуя его как фаллический символ.

[2] Это не значит, что он психологически неважен. Анкета, распространенная Лазарсфельдом, показала, что люди с низким доходом предпочитают гладкие ткани (а также горький шоколад и резкие духи), а люди с более высоким доходом – «неровные» ткани (а также легкий шоколад и духи). – P.F.Lazarsfeld, «The psychological aspect of market research», *Harvard Business Review,* 13, 1934, p. 54-57).

1	2	нейтральное	смешанное
(выступающее) /	впалое /	гладкое /	мятое
шероховатое [выпуклое] гофрированное вздутое зернистое накладное рельефное с утолщениями с выступами плоеное	[вогнутое]	плоское	

Данный вариант придает значимость всему тому, что делает выпуклой или вогнутой поверхность ткани (но не силуэт тела – его контуры зависят от варианта облегания); именно это позволяет, например, считать, что *накладные карманы* связаны с термином выступания, – это карманы, добавленные извне, они выделяются на фоне вещи. Вариант этот хоть и редок, но образует вполне укомплектованную структуру: два полярных члена (*выступающее / впалое*) и один смешанный (*выступающее и впалое*) – это *мятое* (*шляпка из мятой ткани*), которое не является уничижительным определением, так как оно упомянуто журналом в качестве «забавной» детали.

9.14. Вариант прозрачности (XI)

Вариант прозрачности в принципе должен описывать степень видимости одежды; поэтому у него два полярных термина – полный (*непроницаемое*) и нулевой, соответствующий полной невидимости одежды (разумеется, такая степень нереальна, поскольку нагота табуирована); как и «бесшовность», невидимость одежды представляет собой одновременно мифический и утопический мотив (Голый Король); в самом деле, стоит придать положительную ценность прозрачности, как идеальным ее состоянием окажется невидимость. Как бы там ни было, из двух терминов *непроницаемое* и *невидимое* первый представляет собой состояние настолько постоянное, что оно никогда и не упоминается, а второй – состояние невозможное; поэтому упоминаться могут лишь промежуточные степени – *ажурное* и *прозрачное* (или *вуалирующее*)[1]; соб-

---

[1] Пожалуй, показательно, что в Моде *вуалирующее* обозначает прозрачность, то есть некоторую видимость одежды (пусть и смягченную), тогда как психологически *вуалирующее* связано скорее с маской (вуалирующее = обволакивающее вуалью). – По поводу пары *вуалирующее / вуалируемое* ср. *подчеркивающее / подчеркиваемое*, 9, 4.

ственно, между этими двумя терминами различие не в интенсивности, а только в облике: *ажурность* – это дискретная видимость (ткани или трикотажа), а прозрачность – смягченная невидимость (газ, муслин). Таким образом, все прерывающее непроницаемость одежды – либо в ее протяженности, либо в толщине – относится к варианту прозрачности. Его таблица такова:

[непроницаемое] /	ажурное /	прозрачное /	[невидимое]
облегающее	с отверстиями	вуалирующее вуалируемое	

V. ВАРИАНТЫ МЕРЫ

9.15. От определенного к неопределенному

Терминологическое выражение меры в Моде чрезвычайно разнообразно: *длинное, короткое, широкое, узкое, обширное, просторное, глубокое, высокое, значительное, до колен, 3/4, 7/8* и т.д.; часто кажется, что все эти выражения употребляются как попало; конечно, в них более или менее возможно выделить три основных пространственных измерения (длину, ширину, объемность), но одни термины укладываются в них с трудом (*значительное, большое*), а другие явно имеют двойное применение (*узкое* может относиться и к ширине, и к объемности). У такой путаницы три причины: во-первых, постоянно встречается ситуация (как мы уже видели в связи с другими вариантами), когда мера какой-либо части терминологически переносится на всю вещь в целом – *большая шляпа* реально представляет собой широкополую шляпу; во-вторых, в таком сложном объекте, как одежда, Мода отмечает не столько реальные компоненты, сколько доминирующие впечатления – хотя *широкое* в принципе не может относиться к мере объемности, Мода вполне может говорить *широкие рукава,* потому что предпочитает оценивать видимую плоскость вещи; в-третьих, вверяясь языку, Мода вынуждена превращать меры в сущности («длинное», «широкое»), которые на самом деле сугубо относительны[1] и функциональный характер которых

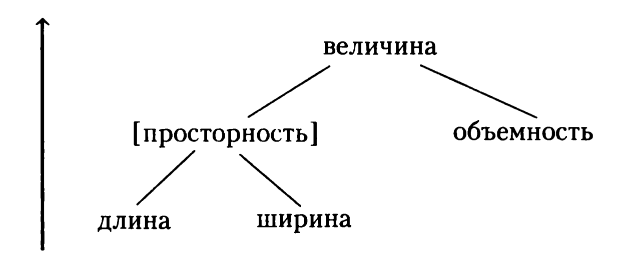
[1] Словарь Литтре: «Когда рассматривают три измерения тела, то длина всегда больше всех, ширина обычно средняя, а толщина – меньше всех».

может быть систематизирован лишь при анализе структурального типа[1]; в самом деле, система трех измерений может обладать какой-то плотностью, стабильностью, а значит и ясностью лишь в том случае, если она устанавливается в однородном и постоянном пространстве (например, предмета или пейзажа); Мода же часто внезапно смешивает два разных пространства – человеческое тело и самое вещь; поэтому прическа оказывается *высокой* (поскольку речь идет о теле), а ожерелье *длинным* (поскольку речь идет о части туалета). Все это приводит к тому, что хотя традиционные понятия меры (длина, ширина, объемность) и присутствуют в системе Моды, они должны быть в ней по-своему, не просто геометрически, упорядочены. Действительно, каждый вариант меры как бы дает нам двойную информацию: меру физического измерения (длину, ширину, толщину), но еще и степень точности этого измерения. Наиболее точным вариантом является, естественно, *длина* (*длинное / короткое*): во-первых, поскольку человеческое тело имеет удлиненную форму, то покрывающие его вещи могут легко и отчетливо варьироваться по длине, а во-вторых, между длиной (высотой) тела и другими его измерениями имеется настолько сильная диспропорция, что длина одежды отличается от остальных совершенно недвусмысленно; итак, *длина* выделяется из других вариантов меры своей точностью и независимостью[2]. *Ширина* и *объемность* – гораздо менее точные варианты; конечно, когда *ширина* (*широкое / узкое*) относится к плоским по природе своей вещам (*перед*), то она применяется точно, но подобных случаев не так уж много; когда же вещь является плоской лишь в проекции (*широкая юбка*), то ширина почти совмещается с объемностью; сама же *объемность* (*объемное / тонкое*) является точным понятием, когда речь идет об отчетливо сферических предметах (например, тулье), но фактически Моде очень часто требуется не измерять точно ширину и толщину какого-либо элемента, а оценить как бы его глобальную

[1] Аналогичный анализ удалось осуществить применительно к системе отношений деиктических терминов (H.Frei, «Système des déictiques», *Acta linguistica*, IV, 3, 116).

[2] Вертикальным положением человеческого тела определяется его восприятие и, так сказать, визуальная чувствительность (G.Friedmann, «La civilisation technicienne et son nouveau milieu», in *Mélanges Alexandre Koyré*, Hermann, 1942, p. 176-195).

«значительность», его обширность одновременно и вширь и вглубь, в отличие от длины; необходимо, конечно, различать вариант ширины и вариант объемности, поскольку бывают элементы плоские и сферические, но все же эти два варианта образуют как бы полюс неточности в рамках оппозиции, тогда как полюсом точности будет длина; сама эта оппозиция покрывается родовым термином меры – *величиной* (*большое / маленькое*), функционирующей как неопределенный член трех первых вариантов: она либо замещает один из них, либо вбирает в себя все три. Таким образом, четыре варианта меры располагаются по иерархии своих функций:



На каждом уровне мера становится все более неточной, а оценка – все более произвольной; *длина,* несомненно, самая объективная мера; недаром только она и получает выражение в сантиметрах (*юбка на 40 см от пола*); напротив того, *ширина* и *объемность* легко обмениваются терминами (*широкие рукава*); наконец, все три меры получают окончательное обобщение в величине. У этих четырех вариантов – одинаковая структура. Оппозиция содержит два полярных элемента и один нейтральный [*нормальное*]; нейтральный член имеет здесь меньшее значение, чем в вариантах материи, так как на меру распространяется сравнительно немного табу; *большое* не столь часто оценивается отрицательно, как *тяжелое.* Однако нейтральный термин необходим и здесь: *длинный кардиган* не противопоставляется *короткому кардигану.* Хотя язык может создавать оппозицию лишь при дискретном состоянии субстанции, само собой разумеется, что на самом деле различие терминов носит характер прогрессии: 1/3, 1/2, 2/3, 3/4 и т.д.; каждый из двух полярных терминов (*длинное / короткое, широкое / узкое, толстое / тонкое, большое / маленькое*)

представляет собой не столько абсолютное состояние, сколько неточный термин движения; Мода противопоставляет друг другу полюс сокращения (это хорошо заметно в таком термине, как *укороченное*)[1] и полюс расширения; такая интенсивная оппозиция между *больше* и *меньше*, большим и меньшим, – полная противоположность абсолютной альтернативы, которая встречалась нам в вариантах идентичности (*да или нет*). Однако эта прогрессивная структура, когда о ней говорится в журнале, очень легко становится застывшей; все происходит – по крайней мере, говорится – так, словно существуют некие сущности *длинного* и *короткого;* самая подвижная из характеристик, мера, имеет тенденцию поглощаться самым пассивным из речевых упоминаний – утверждением; это хорошо видно, когда самая относительная из мер, пропорция (3/4) в конце концов превращается в абсолютную видовую категорию (*жакет-троакар*).

9.16. Вариант длины (XII)

Длина – самый точный из вариантов меры, а также и самый обычный; вероятно, это вызвано тем, что человеческое тело в своем вертикальном измерении несимметрично (ноги отличаются по длине от головы)[2]; таким образом, длина – не инертная мера, она явно связана с продольным разнообразием человеческого тела; с другой стороны, поскольку одежда, чтобы держаться на теле, должна опираться на некоторые его точки (лодыжки, бедра, плечи, голову), то ее линии получают векторный, силовой характер (нет сомнения, что костюмы, развернутые в ширину, например испанские эпохи Возрождения, гораздо более инертны, «мертвы», чем современная одежда); некоторые из ее сил как будто исходят от бедер и плеч вниз – одежда *ниспадает,* ее предметы *длинные;* некоторые другие кажутся, напротив, поднимающимися от лодыжек или же от головы – такие предметы *высокие;* разумеется, речь идет об одном и том же продольном измерении, но разница в терминологии показывает, что вестиментарные силы поистине существуют; в зависимости от способа повторения этих сил одежда может менять свой базовый тип; так, в совре-

---

[1] *Укороченное* предполагает двойную релятивность – по отношению к физической норме и по отношению к прошлому.

[2] «Симметрия... основана на человеческой фигуре, и потому симметрии желают лишь по ширине, а не по высоте или глубине» (Паскаль, *Мысли,* I, 28).

менном женском костюме имеется два восходящих вектора (*высокие* предметы опираются на голову или же ступни: высокие головные уборы, поднимающиеся кверху чулки) и два нисходящих (*длинные* предметы, опирающиеся на бедра и плечи: пальто, юбка); эти четыре вектора связаны между собой, словно параллельные рифмы в стихотворной строфе; но можно представить себе и другую «рифмовку», другую «строфику» – смежные рифмы в восточной женской одежде (вуаль и платье *ниспадают* в одном и том же направлении), перекрестные рифмы в старинной восточной мужской одежде (*высокий* головной убор и *ниспадающее* платье):

Голова	a↑	a↓	a↑	a↓
Плечи	b↓	a↓	b↓	a↓
Бедра	b↓			a↓
Лодыжки	a↑			
	Совр. жен. одежда	Восточ. жен. одежда	Восточ. муж. одежда	Англ. жен. одежда XIII века и т.д.

Каждая из этих систем подчиняется своему особому ритму взлета и тяготения; наша система, очевидно, тяготеет к нейтральности, и она вряд ли скоро изменится, так как, чтобы в ее типе произошла заметная революция, либо головной убор должен стать ниспадающим (вуалью), либо лодыжки вновь сделаться прикрытыми. Все это и свидетельствует о том, что продольная мера, называемая в зависимости от точки опоры и зоны развертывания длиной или высотой, обладает важным структурным значением; недаром именно в вариациях длины Мода находит самые зрелищные средства своего обновления, и именно «живой» длиной («утонченным» стилем) характеризуется каноническое тело модной манекенщицы. Вариант длины содержит четыре способа выражения. Первый, самый распространенный, заключается в эссенциализации этого измерения посредством простого прилагательного (*длинное / короткое*); это можно назвать абсолютной длиной (на самом деле такая длина относительна, предполагая некоторую точку отсчета – точку опоры данной вещи). При втором способе выражения относительность носит эксплицитный характер, высказывается в языке – это пропорциональная длина (3/4, 7/8); в принципе здесь перед нами вариант соединения, поскольку мера объединяет между собой два элемента (например, юбку и пиджак), указывая, в какой пропорции один из них превосходит другой; но и здесь пропорция очень быстро эссенциализируется; в словесном

плане она характеризует лишь ту вещь, вариация которой значима; с точки зрения матрицы OSV, вариант остается простым, от его соединительного характера не остается следа в языке; *пальто в 7/8* образует полносоставную матрицу, где относительность длины поглощается абсолютностью термина и даже стремится к образованию видовой категории (*жакет-троакар*)[1]. При двух последних, более редких способах выражения длина упоминается по отношению к эксплицитной точке отсчета; это может быть некоторый предел – тогда терминологическим элементом является *до...* или его синонимы *чуть выше..., (с наклоном) на..., поднимающееся до уровня...* и т.д.; сама точка отсчета носит анатомический характер (колено, лоб, затылок, лодыжки, бедра и т.д.), в силу чего ее нельзя считать суппортом – она формально включается в вариант, образуя всего лишь его терминологический элемент. Точкой отсчета может также быть основание (*от...*) – тогда это всегда пол, а длина измеряется в сантиметрах (*юбка на 50 см от пола*); такое указание длины в сантиметрах связано с мечтой о научной точности; семантически оно тем более иллюзорно, что для одного и того же сезона норма может варьироваться у разных кутюрье[2], и здесь мы выходим за рамки институции в область промежуточную между фактами одежды и одеяния, которую можно назвать «стилем» от-кутюр, поскольку здесь каждая мера отсылает к определенному кутюрье как означаемому; а в систематическом плане такие сантиметрические варианты имеют своей функцией просто ежегодно противопоставлять друг другу *самое длинное* и *самое короткое*. Весь этот сложный по выражению вариант может быть представлен следующим образом:

Абсолютная длина	длинное / [нормальное] / короткое		
	высокое глубокое		низкое маленькое
Пропорциональная длина	1/3, 1/2, 2/3, 3/4, 7/8 и т.д.		
Предел (до...)	бедер / талии / груди / колена икр / лодыжек / плеч / затылка		
Основание (от...)	36 *см* / 38 *см* / 40 *см* и т.д. от пола		

[1] В пропорциональном варианте имеется след нулевой степени пропорции – как бы совмещение обоих предметов.

[2] Например, для лета 1959 года длина юбки (расстояние от пола): у Кардена 38 *см*, у Пату 40 *см*, у Греса 41 *см*, у Диора 53 *см*.

9.17. Вариант ширины (XIII)

Ширина в одежде – гораздо более инертное измерение, чем длина; она не переживается как сила; поскольку человеческое тело симметрично по ширине (две руки, две ноги и т.д.), то поперечное развитие одежды по самому своему статусу уравновешенно – не может же одежда «расширяться» только в одну сторону; род одежды, более всего предрасположенный к нарушениям поперечного равновесия, – это головной убор, быть может оттого, что симметрия – фактор неподвижности и необходимо оживить ее противоположностью ту часть тела, с которой связывается ум, то есть лицо (*шляпка набок, набекрень* и т.д.). Кроме того, ширина может варьироваться лишь в очень небольших пределах: одежда не может быть намного шире тела, по крайней мере при нынешнем своем типе (исторически бывали и костюмы с сильным поперечным расширением – например, в испанском барокко). Таким образом, данный вариант плохо подходит к главным частям костюма, эстетический смысл и пределы которых зависят от человеческого тела и которые, как мы уже видели, можно называть *широкими* или *узкими*, лишь проецируя объем на плоскость, да еще при условии, что данный предмет достаточно «осанистый» для такого проецирования (*накидка, пальто*). Соответственно наиболее стабильным этот вариант является в плоских и длинных вещах. Наконец, *широкое* находится на грани эстетической табуированности, по крайней мере в современном костюме, где элегантным обыкновенно считается тонкое и утонченное; поэтому упоминать о нем можно, лишь приписывая ему значения удобства или надежной защиты. В результате терминологическая таблица варианта оказывается сокращенной:

широкое /	[нормальное] /	узкое
		тонкое утонченное

9.18. Вариант объемности (XIV)

Объемность – это в принципе измерение по глубине отдельного элемента, если он обладает собственной толщиной (*пуговицы*), или же всей вещи, постольку поскольку она окутывает тело (*пальто*). Но мы уже видели, что на самом деле этим вариантом часто выражается некое обобщенное измерение – то есть куда более неопределенное, чем длина и ширина. В этом варианте особенно отмечается

его больший термин – по крайней мере для главных частей костюма, когда они обладают эксплицитной защитной функцией (*обширное, просторное*); что же касается меньшего термина, то он сразу же соприкасается непосредственно с телом и оказывается близок варианту облегания; словом, в случае главных частей костюма одежда может лишь увеличивать тело, делая его более расплывчатым, – а если стремится уменьшить его, то может лишь следовать его линиям и делать их отмеченными (это и есть облегание). Вообще, согласно некоторым исследованиям, этим двум вариантам соответствуют две вестиментарные этики: преобладание объемности предполагает этику личного самоутверждения и власти[1], а преобладание облегания – наоборот, этику эротизма. Таблица варианта объемности строится следующим образом:

объемное /	[нормальное] /	тонкое
просторное толстое крупное широкое обширное		(узкое) (маленькое)

9.19. Вариант величины (XV)

Как мы уже видели, вариант *величины* по праву служит для выражения неопределенного измерения: *большое* и *маленькое* – это термины, подходящие ко всему на свете; их можно применять к любому измерению (*большое ожерелье* – это, собственно, *длинное ожерелье*) и ко всем измерениям сразу (*большая сумка*), всякий раз когда журнал как бы стремится занять остро субъективную позицию при чтении, когда его задача – выразить впечатление, не заботясь о его анализе. То, что Мода противопоставила такую неопределенную (пожалуй, лучше было бы сказать «индифферентную») меру системе трех классических мер (некоторые из которых и сами уже тяготеют к глобальности), – не должно нас удивлять: точно так же во многих языках используется индифферентный дейктический элемент, дополняющий систему специальных деиктиков: в немецком *der* противопоставлено *diser / jener*,

[1] Flügel, *Psychology of Clothes*.

а во французском *ce* противопоставлено *ce... ci / ce... la*[1]. В структурном плане величина, очевидно, занимает нейтральное положение; семантически она почти всегда обладает риторической значимостью: *гигантское, огромное, монументальное, дерзкое* – эти незначимые вариации термина *большое* являются намеренно эмфатическими (в отличие от других вариантов), а меньший термин *маленькое* почти всегда несет в себе этическую коннотацию (простое, симпатичное)[2].

Итак, таблица данного варианта такова:

большое /	[нормальное] /	маленькое
дерзкое гигантское огромное монументальное		

VI. ВАРИАНТЫ НЕПРЕРЫВНОСТИ

9.20. Разрывы непрерывности

Пластический смысл вещи во многом зависит от непрерывности (или прерывистости) ее элементов – даже более, чем от ее формы. С одной стороны, можно сказать, что одежда на свой профанный лад иллюстрирует собой старинную мистическую грезу о «бесшовности»: она облекает тело, и разве не чудо, что тело может поместиться в нее, и одежда не оставит следа от этого пребывания в себе? А с другой стороны, постольку поскольку одежда эротична, она должна кое-где расходиться, частично отстраняться, играть с наготой тела. Таким образом, непрерывность и прерывистость поддерживаются целым комплексом институциональных модных черт; прерывистость одежды не просто имеет место – она афишируется или же скрадывается. Отсюда возникает группа вариантов, призванных придавать значимость разрывам или же сращениям в одежде, – варианты непрерывности. Разделять (или не разделять), соединять (или оставлять

[1] См. H.Frei, цитированная статья.

[2] См. выше, 4, 3, и ниже, 17, 3.

разъятым) – с такими взаимно противоречивыми и взаимодополнительными функциями связаны варианты деления и запахнутости[1]. Вариант подвижности характеризует независимость того или иного элемента, принцип его примыкания к другому элементу (остающемуся невыраженным). Далее, то, что было разделено или сделано подвижным, можно по-разному закреплять: делать значимыми эти разные способы крепления – роль варианта фиксации. Наконец, элемент может быть материально непрерывным и тем не менее получать изгибы, ломающие его контур: например, некоторая деталь может быть отложной или приподнятой; такая альтернатива выражается вариантом изгиба. Порядок, в котором только что были перечислены эти варианты, – преднамеренный; если оставить в стороне последний вариант (изгиба), кстати довольно скудный, то станет ясно, что они структурно определяют друг друга; зашнуровывается вещь или застегивается на пуговицы – эта альтернатива (вариант фиксации) может иметь смысл лишь в том случае, если вещь подвижна или закрыта (вариант подвижности или запахнутости); а альтернатива, подразумеваемая этим последним вариантом (*открытое / закрытое*), сама возможна лишь в случае, если данный элемент изначально разделен. Таким образом, четыре первых варианта непрерывности образуют все вместе своего рода программу в кибернетическом смысле термина: каждый вариант как бы получает наследство от предыдущего варианта и обретает свою действительность только от предшествующей ему альтернативы. Впрочем, dispatching, которым регулируется движение смысла, довольно сложен: вещь *обязательно* закрытая (то есть не подлежащая действию варианта запахнутости) тем не менее может нести в себе альтернативу фиксации (вещь с разрезом, но всегда запахнутая все-таки может застегиваться либо на пуговицы, либо на молнию); *всегда* разрезанный элемент может быть открытым или закрытым (например, пальто). Это значит, что варианты данного типа образуют единую сеть, но и сохраняют каждый свою индивидуальность; то, что

[1] Язык несправедливо принуждает нас называть непрерывностью [continuité] альтернативу между непрерывным и прерывистым, делением – альтернативу между разделенным и нераздельным, запахнутостью – альтернативу между запахнутостью и открытостью.

не имеет смысла в одной точке (будучи лишено свободы), образует его в другой. Жизненную силу этих вариантов можно оценить, рассматривая таблицу dispatching'а, которым регулируются возможности их появления, и учитывая, что вариант может сработать, а смысл – появиться на свет лишь в том случае, если образующая его оппозиция обладает своеобразной *контролируемой свободой:* то есть некоторые родовые категории по самой своей природе исключают – или, наоборот, позволяют – применение к ним определенных вариантов, что отмечено здесь обозначениями *Исключено* [*Exclu*] и *Возможно* [*Possible*][1]:

	деление	подвижность	запахнутость	фиксация
E	С разрезом по природе (*жилет*)		P[2]	P
	Без разреза по природе (*чулки*)		E	E
	Двухконечное[3] (*бретелька*)		P	P
P			Закрытое по природе (*рубашка*)	E
			Открытое по природе (*бок кацавейки*)	E
		E (*плечи*)		E
		P (*съемный капюшон*)		P

9.21. Вариант деления (XVI)

Массивность одежды может нарушаться двумя основными способами: поверхность того или иного элемента может быть разрезана, частично или полностью разделена на два края (платье, союзка туфли); а также некоторый элемент, вовсе не будучи разрезанным, может разделяться на две или более довольно автономных областей –

[1] См. ниже, 12, 2.

[2] Вещь с двумя симметричными концами или полами (*шарф, пояс*) уподобляется вещи с разрезом по природе, так как она может быть запахнута, распахнута, застегнута (*повязка*), завязана и т.д. (ср. следующий параграф).

[3] P – возможно, E – исключено.

так обстоит дело с вещами, у которых две полы или два конца, расположенных более или менее симметрично; функционально два конца шали, повязки или пояса соответствуют двум краям разреза, они могут быть «закрыты» (скрещены или связаны) или «открыты» (свисать свободно); поэтому вариант деления должен включать в себя явления двухконечности; дело не в том, что от вещей «с разрезом» по природе (а двухконечные вещи именно таковы) можно ожидать какого-либо смысла, а в том, что это незначимое разделение управляет значимыми вариациями запахнутости и фиксации (*обертывающий шарф, завязанная повязка*)[1]. Структура этого варианта – бытийная альтернатива: некоторый элемент разрезан или же нет; он не может варьироваться по интенсивности или сложности – невозможен ни смешанный термин (с разрезом и без разреза), ни нейтральный (ни с разрезом, ни без разреза)[2]; нормальный термин может покрывать лишь один из двух полюсов, обычно негативный – то, в чем есть разрез, выделяется как достойное упоминания на обычном фоне нераздельности. Таблица такова:

с разрезом /	[без разреза]
С надрезами С вырезом С прорезями Отдельное	

9.22. Вариант подвижности (XVII)

Подвижность некоторого элемента бывает значимой лишь в том случае, если она может наличествовать или отсутствовать; однако предметы одежды подвижны по самому своему статусу – каждая вещь представляет собой нечто независимое[3]; следовательно, они не могут получать этот

[1] На этом примере видно, что хотя структурный уровень и может соприкасаться с технологическим, он все же не подчинен ему рабски: деление здесь определяется гораздо в большей степени своей структурной функцией (в данном случае управляющей другими вариантами непрерывности), чем своей субстанцией.

[2] *С частичным разрезом* относится к варианту целостности.

[3] Перед нами новый пример дефиниции структурной, а не лексикографической, функциональной, а не субстанциальной, синтагматической, а не систематической: вещь – это то, что, с некоторыми оговорками, не поддается действию варианта подвижности (так как она всегда подвижна).

вариант; для появления смысла нужно, чтобы некоторый элемент мог то сращиваться с главным предметом, то освобождаться от него; иначе говоря, нужны такие элементы, которые по природе своей ни слишком независимы, ни слишком паразитичны; обычно так обстоит дело со вставными деталями – например, с хлястиком, подкладкой и воротником, так может обстоять дело (реже) и с предметами изначально подвижными, но которые можно, вообще говоря, вшить или вставить в основной предмет (*берта, пелерина, пояс*); здесь мы вплотную сближаемся с накладными элементами – то есть с вариантом искусственности. Естественно, свобода движения – это материальная свобода, а не свобода пользования или ношения (утверждение существования). Таблица варианта подвижности проста, так как его оппозиция альтернативна:

неподвижное /	съемное
несъемное цельнокроеное	сменное развевающееся

9.23. Вариант запахнутости (XVIII)

Вещь может быть открытой, расстегнутой или закрытой, застегнутой[1] – это и есть вариант запахнутости. Речь идет вовсе не о том, каким образом вещь застегнута (способ крепления относится к варианту фиксации), а о степени ее запахнутости: двубортный пиджак «более закрыт», чем однобортный. Итак, перед нами вариант-интенсив, уровни которого в языке полагаются как различные качества. Разумеется, здесь принимаются в расчет лишь институционально признанные степени запахнутости: чтобы *открытое* было значимым термином, оно должно быть нормой (упоминаемой) журнала, а не личной привычкой того, кто носит данную вещь. В самом деле, запахнутость – чрезвычайно богатый фактор личного одеяния, но в таком случае она является лишь признаком темперамента, а не настоящим знаком. Чтобы должным образом отделить запахнутость от фиксации и вполне отразить прогрессивную структуру варианта запахнутости, следует вернуться к порождающему его варианту – варианту деления: деление, будь то реаль-

[1] Открытое/расстегнутое (ouvert), закрытое/застегнутое (fermé) – дистрибутивные варианты русского перевода. – *Прим. перев.*

ное или имплицитное, вызывает появление двух элементов – краев или пол, обыкновенно продольных; и вот степени сближения этих двух частей становятся терминами нового варианта – если два края (или два конца) не сходятся, то элемент является открытым, расстегнутым (в случае разрезов) или свободным (в случае пол); если они соприкасаются, не находя друг на друга, то это положение впритык (тогда способом крепления служат стяжки и шнурки); а *закрытое, застегнутое*, вопреки обобщенному смыслу этого термина, в одежде всегда означает, что один борт вещи немного прикрывает другой; *застегнутое* – значит более закрытое, чем впритык; если одна кромка крест-накрест нахлестывается на другую, то одежда становится двубортной; наконец, если одна из пол (или один из концов) как бы вся наворачивается на другую, то вещь (плащ или шарф) делается *обертывающей.* В этих пяти основных способах запахнутость последовательно усиливается, потому что все время идет речь о гибкой материи, которая не может быть скреплена простым соприкосновением, ведь соприкасающиеся части одежды все время рискуют разойтись из-за движений тела. К этому следует прибавить два более специальных термина: *однобортное* соответствует *закрытому,* но свой смысл оно получает лишь в рамках частной оппозиции, применимой лишь к одежде, надеваемой на плечи, – оппозиции *однобортное / двубортное;* наконец, в применении к бретелькам [*просто застегнутое*] становится *вокруг шеи,* в отличие от бретелек крест-накрест, которые как бы «более застегнуты», чем просто завязанные на затылке. Эти различные степени запахнутости образуют (на сегодня) пятичленную оппозицию:

открытое /	впритык /	закрытое /	крест-накрест /	обертывающее
свободное расстегнутое		застегнутое однобортное вокруг шеи	двубортное	

9.24. Вариант фиксации (XIX)

Теперь, когда крепление как бы подготовлено вариантами деления и подвижности, а его интенсивность установлена вариантом запахнутости, остается упомянуть о его способе: этим занят вариант фиксации (можно было также сказать *крепления,* если бы это слово не было использовано для одной из родовых категорий суппорта).

Фиксация может быть постулирована, однако оставлена без уточнений: таково *лежащее, расположенное* или *помещенное* – нейтральный термин, в отличие от целого ряда полных и точно определенных фиксаций:

полный термин	нейтральный термин
на аграфе / на пуговицах / скользящее / пришитое / на молнии / в оправе / на завязках / на кнопках... /	лежащее
	помещенное расположенное

Число полных терминов, входящих в значимую оппозицию, по необходимости неограниченно, поскольку всегда может быть изобретен или извлечен из забвения такой прием фиксации, который до сих пор еще не упоминался. Таким образом, данный вариант – один из самых слабо структурированных (он не может быть сведен к альтернативе, даже сложной), и вполне понятно почему: фактически он смыкается с видовой вариацией – *привязанное* недалеко отстоит от *узла.* Этой двусмысленности способствует сам язык, используя одно слово, чтобы обозначить акт крепления и предмет, служащий агентом этого акта (это и есть слово *крепление*); однако это все-таки настоящий вариант, именно постольку, поскольку акт нельзя спутать с предметом; мы уже видели, что в видовом утверждении противопоставляются фрагменты материи (*узел, пуговица, шнуровка*); а в варианте фиксации противопоставляются нематериальные способы, состояния, свободные от своего суппорта, – одно дело *молния,* другое дело *на-молнии;* кроме того, в качестве рода-суппорта крепление вполне может и не обладать никакой функцией фиксации – узел или пуговицы могут быть накладными, *платье с пуговицами* не обязательно является *платьем с застежкой на пуговицах.* Тем не менее с точки зрения общего структурирующего усилия, которое проступает в Моде и совершается всем вырабатывающим ее обществом, данная структура, конечно же, распадается в плане видовых категорий, точнее, в плане их *открытого* набора (*номенклатуры*)[1]; вариант вступает в конфликт с видо-

[1] *На уровне отношений между языком и реальностью* номенклатура представляет собой сильную структурированность; на уровне же такого куда более частного поля, как одежда-описание, номенклатура видов – это фактор недостаточной структурированности.

выми категориями, они как бы вторгаются в недоструктурированный вариант – например, в вариант фиксации.

9.25. Вариант изгиба (XX)

Состав элемента одежды может оставаться молекулярно неизменным, однако менять свою ориентацию – такое изменение и должно отражаться вариантом изгиба; здесь значимыми делаются все неровности, возникающие вопреки изначальному или «естественному» направлению элемента, при его выворачивании или сшивании. Понятно, что список терминов этого варианта определяется не абсолютной ориентацией, но единственно тем сугубо относительным движением, в котором находятся вещи и которое зависит от их происхождения и функции; отсюда кажущиеся противоречия между терминами чистого изгиба (*отогнутое*) и терминами направленного изгиба (*приподнятое, отложное*); *приподнятые* поля шляпы можно считать отогнутыми, а поднятый воротник – нет; зато *опущенные* поля шляпы не являются отогнутыми, а отложной воротник – является. Такой перекрестный обмен терминов, разумеется, никоим образом не искажает реальную организацию варианта, поскольку между родовыми категориями нет никакого систематического отношения. Поэтому данный вариант организуется следующим образом: два полярных термина, один из которых соответствует изгибу вниз (*опущенное, отложное*), а другой – изгибу вверх (*приподнятое*); смешанный термин, соответствующий одновременно и изгибу вверх, и изгибу вниз, – *отогнутое;* и нейтральный термин (ни приподнятое, ни опущенное, то есть *прямое*), ныне отсутствующий, но исторически засвидетельствованный, например в брыжах:

смешанное	1	2	нейтральное
отогнутое /	приподнятое /	отложное /	прямое
	поднятое засученное	опущенное	

10. ВАРИАНТЫ ОТНОШЕНИЯ

Открытая матроска с трикотажной отделкой декольте[1].

I. ВАРИАНТЫ ПОЛОЖЕНИЯ

10.1. Варианты положения по горизонтали (XXI), по вертикали (XXII), по глубине (XXIII) и ориентации (XXIV)

От вариантов положения зависит позиция вестиментарного элемента в том или ином поле; например, цветок может быть помещен на правой или левой стороне корсажа, складка – наверху или внизу юбки, бант – спереди или сзади платья; ряд пуговиц может быть вертикальным или же косым. На всех этих примерах хорошо видно, что комплекс вариантов положения предполагает соотнесенность конкретного элемента с каким-то пространством; это пространство может быть только пространством самого тела, обладающего традиционной ориентацией[2], так как соответствующий предмет одежды (корсаж, юбка, платье) лишь воспроизводит собой пространство тела; таким образом, получается горизонтальное поле, если предмет виртуально может смещаться направо или налево, вертикальное поле, если он может смещаться кверху или книзу, и план глубины, если он может смещаться вперед или назад; этим трем планам, каждый из которых обладает своими собственными вариациями, соответствуют три первых варианта положения. Что же до последнего вариан-

[1] \Открытая матроска с трикотажной отделкой декольте/
\SV O/
V OS1 S2

[2] Это, разумеется, то самое пространство, из которого возникли и три первых варианта меры (9, V).

та, который мы будем называть вариантом ориентации, то он устроен несколько иначе: во-первых, он соотносит с пространством всей вещи и тела не один точечный элемент (*клипс, цветок, бант*), как это делают другие варианты положения, а целый ряд элементов (*застежка на пуговицах*) или же элемент по своей природе линейный (*горловина*); а во-вторых, поскольку в модной одежде не бывает линии, направленной собственно в глубину, то вариант ориентации приводит в движение лишь фронтальное пространство тела; то есть его вариация касается лишь оппозиции вертикального и горизонтального (*вертикальная* или *горизонтальная застежка*). У этих вариантов одна и та же структура – одновременно простая и вполне насыщенная (кроме варианта ориентации, один из терминов которого отсутствует); у каждого есть два полярных термина: *справа / слева, сверху / снизу, спереди / сзади, горизонтальное / вертикальное;* один нейтральный термин – то, что ни справа, ни слева, оказывается средним (*посредине*), то, что ни сверху, ни снизу, также оказывается средним (*на средней высоте*), то, что ни спереди, ни сзади, находится сбоку (*сбоку, по бокам*), то, что не вертикально и не горизонтально, является *косым;* и наконец, один сложный термин – то, что одновременно и справа и слева, находится с обеих сторон (*по всей ширине*)[1], то, что и сверху и снизу, располагается *по всей длине* вещи, а то, что и спереди и сзади, находится *вокруг;* один лишь вариант ориентации не имеет сложного термина. В языке все эти термины являются чисто денотативными, без заслуживающей упоминания терминологической вариации (кроме *задранного* и *набекрень* – для головных уборов, и *гирляндой* – для цветов); поэтому следует все время сохранять за ними значение наречий: *сбоку* и даже *по бокам, спереди* (а иногда и *на спине*) – это нематериальные локализации, которые нельзя путать с соответствующими родовыми категориями, то есть фрагментами вестиментарной материи (*бок, перед, спина*). Все четыре варианта положения можно сгруппировать в следующей таблице:

---

[1] Не следует путать *с обеих сторон* [des deux côtés], то есть и справа и слева, и *по бокам* [sur les côtés].

	1	2	нейтральное	сложное
XXI. *Положение по горизонтали*	справа / правое	слева / левое	(среднее) / посредине	по ширине с 2 сторон
XXII. *Положение по вертикали*	сверху / наверху (нареч.) задранное	снизу / внизу (нареч.) нахлобученное	среднее / на средней высоте ровное	по длине по всей длине по высоте
XXIII. *Положение по глубине*	спереди / впереди на передней части	сзади / позади на задней части	сбоку / по бокам на боках	кругом вокруг гирляндой
XXIV. *Ориентация*	горизонтальное /	вертикальное /	косое /	–

Первые три варианта положения очень подвижны, легко оказываются «на острие смысла»; часто они модифицируют другие варианты, особенно варианты деления, запахнутости и фиксации: *на пуговицах по всей длине, крест-накрест сзади, застегнутое слева* и т.д.

10.2. Правое и левое, верх и низ

Как известно, альтернатива правого и левого в применении к одежде соответствует существенному различию означаемых – сексуальных, этнических[1], ритуальных[2] или политических[3]. Почему эта оппозиция образует столь сильные смыслы? Вероятно, потому, что тело обладает полной симметрией в горизонтальном плане[4], а значит, размещение того или иного элемента справа или слева с необходимостью является произвольным актом; между тем известно, насколько немотивированность знака делает его сильнее; возможно, древнее религиозное различение правого и левого (левого как зловещего) было лишь способом заклясть естественную пустоту этих двух знаков, головокружительную свободу смысла, который из них возникает. Например, *правое* и *левое* не поддаются никаким метафорам; это хорошо видно в политике – одно и то же исходное условие (размещение кресел в амфитеатре парламентского зала) дает в одном случае простую денотативную оппозицию (*левые / правые*), а в другом, когда речь идет о *верхе* и *низе,* оппозиция легко становится метафорической

---

[1] Этническую классификацию способов запахивания одежды см. в книге: Leroi-Gourhan, *Milieu et techniques*, p. 228.

[2] Об оппозиции *правое / левое* в этнологии см.: Cl.Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, p. 190.

[3] В 1411 году бургиньоны носили корнет справа, а арманьяки – слева.

[4] См. цитату из Паскаля выше, 9, 15.

(*гора / болото*). Действительно, вариант положения по вертикали (*верх / низ*) не столь важен – вероятно, потому, что в этом плане тело достаточно четко разделено для различения зон ориентации, отличающихся по природе, а не по произвольному решению; между верхом и низом тела очень мало симметрии[1]; поэтому, маркируя ту или иную область некоторым элементом, мы не создаем какой-либо новой асимметрии (в случае *правого / левого* она является искусственной и тем более высокозначимой); в силу самого строения человеческого тела *верх* и *низ* в нем – области, трудно поддающиеся перестановке, а, как мы знаем, где почти нет свободы, там и смысла мало[2]; соответственно *верх* и *низ* – это такие положения, которым все время стараются придать динамику, то есть преобразовать их в *подъем* или *спуск*, в термины, относящиеся к варианту движения.

II. ВАРИАНТЫ РАСПРЕДЕЛЕНИЯ

10.3. Вариант сложения (XXV)

Будучи вовлечены в процесс смыслообразования, даже сами числа, вопреки прогрессивному, равномерному и бесконечному характеру числового ряда, становятся функциональными единицами, оппозиция которых значима[3]; так, семантическая значимость числа зависит не от его арифметического значения, а от парадигмы, в которую оно входит: «1» оказывается различным в зависимости от того, противопоставляется ли оно «2» или «нескольким»[4]; в первом случае оппозиция носит определенный характер (вариант сложения), во втором же она оказывается репетитивно-неопределенной (вариант умножения). Поэтому терминами варианта сложения могут

---

[1] *Голова / ноги, верхняя / нижняя часть туловища, руки / ноги* – все это полезные оппозиции, но они носят характер ситуационный (по отношению к середине тела), а не формальный.

[2] По крайней мере так ощущается тело в нашей цивилизации; в других же краях, как отметил К.Леви-Стросс, оппозиция верх / низ может быть весьма сильной – благодаря ей гавайские туземцы, обозначая смерть своего вождя, повязывают одежду не вокруг бедер, а вокруг шеи (Cl.Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, p. 189); так называемая *природа* – это, конечно, лишь *наша* природа.

[3] Еще предстоит создать семантику чисел, ибо в этой области коннотации невероятно богаты: чтобы убедиться в этом, достаточно открыть любую газету и увидеть, сколь важное место занимают в ней числовые указания (см.: Jacques Durand, « L'attraction des nombres ronds...», in *Rev. franç. de sociologie*, juill.-sept. 1961, p. 131-151).

[4] По этой причине в первом случае следовало бы писать «1», а во втором – «один».

быть только самые первые числа; в принципе уже после 4 цифры больше не уточняются, и используется умножение. Вообще-то базовой несомненно является оппозиция 1 и 2, единицы и двоичности; остальные термины представляют собой комбинации или нейтрализации; «4», применяемое главным образом к карманам и пуговицам, ощущается как дважды два, в силу симметрии, к которой самопроизвольно подталкивает это число (это как бы интенсив от 2); что же касается «3», то семантически это, пожалуй, не столько сложный термин (2+1), сколько нейтральный термин оппозиции 1/2 (то есть ни 1, ни 2), благодаря архетипической силе, которой обладает парность (или симметрия); «3» – это как бы эксцентрический полюс дуальности, ее отрицание; одним словом, это несостоявшаяся дуальность, образцовое воплощение *нечета*; впрочем, сходным образом и «1» оказывается как бы привативным членом по отношению к 2, что заметно в выражении «один-единственный». Кстати, известно, что в истории одежды дуальность служила источником многих символов: средневековые шуты и клоуны в елизаветинском театре носили костюмы, сшитые из двух частей и окрашенные в два цвета, которые своей дуальностью символизировали расщепление ума. Таблица данного варианта может быть построена так:

полярные термины		нейтральное	интенсив
1 /	2 /	3 /	4
	двухцветное двухоттеночный узор	[трехцветное][1]	

10.4. Вариант умножения (XXVI)

Вариант умножения – это вариант бесконечного повторения; очень точным терминологическим выражением его оппозиции могла бы стать – если бы Мода говорила по-латыни – мультипликативная парадигма *semel / multiplex:*

одно /	много
один раз	раскрашенное много... des[2] многоцветное несколько несколько раз

[1] *Трехцветное* не может быть подходящим термином Моды из-за связанной с этим словом очень сильной патриотической коннотации.

[2] Артикль множественного числа *des*, разумеется, вестиментарно значим лишь в оппозиции с артиклем единственного числа *un*.

Умножение – вариант ограниченной применимости, так как он легко приходит в конфликт с эстетическим табу: со вкусом. Можно сказать, что с этим вариантом связано структурное определение дурного вкуса: отрицательная оценка одежды чаще всего мотивируется изобилием элементов, аксессуаров и драгоценностей (*женщина, увешанная драгоценностями*). Поэтому Мода, по природе своей эвфемичная, может упоминать об умножении лишь тогда, когда оно способствует тому или иному «эффекту»: например, создает впечатление «воздушности» (*нижние юбки, кружева*) – этот термин обычно служит посредующим звеном между вестиментарным означающим и означаемым «женственности»; или же создает впечатление «богатства» (*ожерелья, браслеты*), если только это богатство не слишком разношерстно, охватывая много разных видовых категорий, а соблюдает некоторое единство материала, которое как раз и позволяет сделать значимым вариант умножения.

10.5. Вариант равновесия (XXVII)

Чтобы имел место вариант равновесия, нужно, чтобы затрагиваемый им род одежды располагал какой-то осью, по отношению к которой проявляется симметрия или асимметрия; такой осью может быть средняя линия тела – либо вертикальная, либо горизонтальная; вся вещь в целом объявляется несимметричной (обычно упоминается именно об асимметрии), когда, скажем, линия скрещения бортов неправильным образом пересекает вертикальную ось тела (*несимметричная блузка, платье, пальто*); или же когда два или три элемента (например, *пуговицы, украшения*) расположены асимметрично по отношению к этой оси; или же когда элементы в принципе парные в силу строения тела (*рукава, туфли*) делаются разрозненными, асимметричными благодаря различию по материалу или цвету: данный случай отсутствует в современной одежде, но его следует учитывать, так как им объясняется такой вестиментарный факт, как вещи, сшитые из двух частей. В случае менее масштабном ось отсчета может располагаться внутри элемента; тогда асимметрией будет частичная неупорядоченность формы этого элемента (например, узора ткани), из-за которой он становится «неровным», «неравным», «неправильным». В целом же оппозиция основана на противоположности (*симметричное / асимметричное*); *контраст-*

ное может рассматриваться как своего рода интенсив симметрии – ибо контраст есть симметрия одновременно усиленная и осложненная, предполагая две, а не одну линию отсчета (впрочем, нам уже встречались оппозиции, отчасти построенные на отношении интенсивности, – например, *застегнутое / крест-накрест / обертывающее*). Итак, таблица варианта равновесия имеет следующий вид:

1	2	интенсив 1
симметричное /	несимметричное /	контрастное
равное геометрическое правильное	неравное неправильное	контрастирующее

До сих пор Мода лишь очень осторожно шла вразрез с конститутивной симметрией человеческого тела – как полагают некоторые, быть может, потому, что женщина более связана с симметрией, чем мужчина; возможно, также и потому, что внедрение неправильного элемента в симметричное целое – это символ критики, а Мода не терпит никакой субверсивности[1]. Как бы там ни было, если Мода и нарушает симметрию одежды, то лишь каким-то маргинальным способом, легким мазком, располагая в неправильном порядке некоторые неброские элементы убора (*крепления, украшения*); причем задачей является не явить зрелище беспорядка, а скорее придать одежде некое движение: слегка нарушенное равновесие – это просто признак какой-то тенденции (*с наклоном, с раскачкой*); как известно, движение – метафора жизни; все симметричное неподвижно и бесплодно[2]; оттого естественно, что костюм был строго симметричен в консервативные эпохи, а освобождение одежды в известной мере сводится к нарушению ее равновесия.

---

[1] Buytendijk, цит. по: F.Kiener, *Mode und Mensch*, München, 1956, S. 80. Самый симметричный костюм – это военная форма.

[2] Не желая делать недопустимые переносы из биологии в эстетику, следует все же напомнить, что асимметрия есть одно из условий жизни: «Некоторые элементы симметрии могут сосуществовать с некоторыми феноменами, но не являются необходимыми. Необходимо другое – чтобы некоторые элементы симметрии не существовали. Именно асимметрия создает феномен» (Pierre Curie, цит. по: J.Nicole, in *La Symétrie*, PUF, Que sais-je?, p. 83).

III. ВАРИАНТЫ СОЕДИНЕНИЯ

10.6. Соединение

Все перечисленные выше элементы, даже релятивные, вполне могли относиться лишь к одному элементу (*длинная юбка, открытый воротник* и т.д.); пользуясь терминами логики, каждый из них образовывал сингулярный оператор. Однако Мода располагает и бинарными операторами, извлекающими смысл из самой координации двух (или более) вестиментарных элементов: *блузка, свободно колышущаяся на юбке; шапочка в тон с пальто; твин-сет, оживляемый шейным платком;* здесь именно способ сочетания вещей, и только он один, образует острие смысла, призванное придавать жизнь значимой единице. Действительно, в подобных примерах не найти иного конечного варианта, кроме самой комбинации материальных элементов матрицы. Конечно, любая комбинация может варьироваться: *делать свободно колышущимся, сочетать, оживлять* – каждый из этих терминов предполагает различные парадигмы, а стало быть и различные варианты; но во всех трех случаях перед нами одна и та же структура[1], которую можно вкратце выразить формулой: OS1 • V • S2. В языке здесь соотносятся два вестиментарных суппорта (*блузка и юбка, шапочка и пальто, твинсет и шейный платок*), а окончательный смысл одежды заключен в самом сосуществовании этих двух суппортов; именно способом такого сосуществования как раз и образуется вариант матрицы. По этой причине данный вариант будет называться *коннективом.* Собственно, и варианты распределения суть коннективы, поскольку в них тоже соотносятся два (или больше) материальных элемента одежды (два кармана, две части блузки); но это отношение как бы инертно – либо носит чисто количественный характер (сложения и умножения), либо глубоко внедрено в структуру суппорта (*несимметричная блузка*): соединение здесь не эксплицитно на уровне матрицы; а главное, соединение как таковое обладает особым структурным смыслом – мы видели, что отношение, соединяющее элементы матрицы (O)(S)(V), есть отношение двойной импликации или, как

---

[1] \Блузка, свободно колышущаяся на юбке/
OS1 V S2
\Шапочка в тон с пальто/
OS1 V S2
\Твинсет, оживляемый шейным платком/
OS1 V S2

говорят также, солидарности; разумеется, это синтагматическое отношение; напротив того, отношение, создаваемое между двумя элементами при введении коннектива, – это систематическое отношение, так как оно варьируется в зависимости от виртуальной игры оппозиций, или парадигмы. Тем не менее солидарность и соединение – понятия весьма близкие, и, несомненно, на уровне вариантов соединения система и синтагма особенно сильно совмещаются; возникает даже искушение определить коннективы просто как риторические вариации матричной солидарности. Этому есть два препятствия: во-первых, способы сочетания реально разнородны (*свободно колышущаяся на чем-то, в тон с чем-то, оживляемый чем-то*), во-вторых, любая матрица из двух элементов (*костюм и шапочка к нему*)[1] была бы неполной и, следовательно, ничего не значащей, если бы вестиментарный смысл нельзя было поместить в самом сочетании этих двух элементов (*и*). Здесь следует напомнить закон окончательного смысла[2]: если в матрице имеется сингулярный вариант (*кардиган • воротник • открытый*), то именно этот вариант (*открытое*) и несет в себе смысл, и в таком случае сочетание кардигана с воротником может быть лишь синтагматическим, хотя все высказывание не перестает быть значимым; а если такого варианта нет (*кардиган и воротник к нему*)[3], то смысл вынужден как бы переходить на остающиеся элементы; тогда связывающее их синтагматическое отношение дублируется отношением систематическим, то есть собственно знаковым, поскольку оно включено в парадигму (*в тон / диссонирующее*); в данном случае, будучи изгнан из открытости воротника, смысл переносится непосредственно на сочетание воротника с кардиганом; смысл производится самой абстрактностью соединения, а не материальностью сочетаемых элементов. Таким образом, коннективы – это в конечном счете полноценные факты системы. Более того – именно потому, что в них так тесно совмещаются синтагма и система, значение и получается столь тонким; это хорошо видно в языке, где факты системы, растянутые на всю

---

[1] \Костюм и шапочка к нему/
S1 V S2
O

[2] См. выше, 6, 10.

[2] \Кардиган и воротник к нему/
\S1 V S2/
O

фразу (ритм, интонация) получают особо ценный смысл; комплексам супрасегментных означающих, как их называют в лингвистике, свойственна особая семантическая зрелость. Мы только что видели, что по канонической формуле соединения в матрице появляются по крайней мере два эксплицитных суппорта O • S1 • V • S2 (*блузка, свободно колышущаяся на юбке*). Конечно, можно найти и трехсуппортные матрицы (*комплект, канотье и повязка в тон*)[1]. Во всех таких случаях объект значения образуется либо первым суппортом, к которому язык привлекает внимание (*перчатки в тон с пальто*)[2], либо комплексом из двух суппортов, имплицитно подходящих под понятие *костюма* (*комплект, канотье и повязка*); но может случиться, что объект значения эксплицитен, а суппорты имплицитны, – в высказывании *цвета гармонично подобраны* объектом являются все имеющиеся в виду цвета, а суппорты образуются каждым из этих цветов, соответствующим по тону другим[3]; такой мощный эллипсис очень походит на модные черты с вариантом распределения (*два кармана*), чей имплицитно коннективный характер мы уже отмечали.

10.7. Вариант выступания (XXVIII)

Вариант выступания отражает собой способ, которым два смежных элемента располагаются по отношению друг к другу. Смежность может быть по вертикали (*блузка и юбка*) или по глубине (*пальто и его подкладка, юбка и нижняя юбка*). Первый термин варианта (*сверху, снизу*) соответствует движению, при котором один из двух элементов, включенных в качестве суппортов в некоторую модную черту, покрывает другой элемент; поскольку оба суппорта находятся в отношении точной взаимодополнительности, то термины движения неизбежно семантически индифферентны, хотя терминологически и противопоставлены; если блузка *сверху* юбки, значит юбка *снизу* блузки; эта банальная истина в данном случае небесполезна, ибо в ней отражается тот факт, что значимостью обладает только сам феномен выступания; в каком порядке оно происходит, значения не имеет, так как терминологию

---

[1] \Комплект, канотье и повязка в тон/
\S1 ... S2 ... S3 V/
O

[2] \Перчатки в тон с пальто/
OS1 V S2

[3] \Цвета гармонично подобраны/
OS1, OS2... V

можно изменять, не меняя вестиментарного смысла (та же двойственность встречалась нам в случаях *маркируемого-маркирующего* и *вуалируемого-вуалирующего*); для кода важно только то, что между двумя суппортами *имеется* выступание; поэтому одним этим термином покрываются все выражения, обозначающие, что одно выступает из-под другого, независимо от того, как реально расположены соответствующие суппорты (*сверху, снизу, на, в, под, свободно колышущееся на…, заправленное в…* и т.д.); одна вещь может даже полностью покрывать другую – первая видна, а вторая скрыта, но отношение дополнительности остается неизменным. Этому первому члену оппозиции, с обильной и многообразной терминологией, можно противопоставить только один негативный термин – *ровно-по-краю,* выражающий все случаи нулевого выступания, когда оба суппорта точно сходятся друг с другом и ни один из них не короче и не длиннее. Получается следующая таблица оппозиции:

сверху, снизу	ровно по краю
видимое, скрытое, внахлест, в, свободно колышущееся на, вставленное в, внутреннее, открытое на, заправленное в, на, выступающее из	

Именно вариантом выступания описывается вестиментарный факт, имеющий большое значение с точки зрения истории и психологии костюма, – появление на свет «исподнего». Возможно, есть такой исторический закон, согласно которому предметы одежды на протяжении времени как бы повинуются центробежной силе: внутреннее непрерывно выталкивается наружу и стремится показаться на свет, либо частично – у воротника, на запястьях, на груди, у подола юбки, – либо полностью, когда тот или иной предмет, изначально внутренний, занимает место внешнего (например, свитер); конечно, второй случай менее интересен, чем первый, ибо эстетической и эротической ценностью обладает именно неустойчивое смешение видимого и скрытого, которую как раз и призван сделать значимой вариант выступания. Одним словом, выступание имеет своей функцией делать скрытое зримым, не уничтожая при этом его тайного характера; тем самым сохраняется фундаментальная амбивалентность одежды, призванной скрывать наготу и в то же время демонстрировать ее; по крайней мере, именно такую психоаналитическую интерпретацию дают

ей некоторые авторы[1]; собственно, одежде присуща характерная двойственность невроза – ее сравнивали со стыдливым румянцем на лице, этим парадоксальным знаком секрета.

10.8. Вариант сочетания (XXIX)

Два элемента одежды могут объявляться *родственными, диссонирующими* или, в нейтральном случае, *сочетающимися;* это и есть три термина варианта сочетания.

1	2	нейтральное
в тон	/ диссонирующее	/ сочетающееся
в союзе тождественное родственное подходящее гармонично подобранное	режущее в противоборстве	сопутствующее и на

Первый термин (*в тон, гармонично подобранное*) встречается значительно чаще других; он предполагает настоящую гармонию (*союз*) между соединяемыми им суппортами; эта гармония может доходить до тождества, если, к примеру, оба суппорта сделаны из одной и той же ткани. Когда такое соответствие дается абсолютно, это значит, что или второй (имплицитный) суппорт, или весь костюм в целом, или сам первый суппорт раздваивается, образуя структуру отражения (*гармонично подобранные цвета*). Соответствие порождает многочисленные метафоры – метафоры сродства и особенно парности (*Горошек и легкие ткани созданы друг для друга*)[2]. Второй термин (*диссонанс, противоборство*), конечно, редок: мы знаем, что Мода эвфемична, и она допускает противоположность лишь под маской пикантности. Гораздо чаще встречается нейтральный термин; ему соответствует чистая корреляция, значимая сама по себе независимо от ценности; конечно, Мода столь постоянно эвфемична, что простого выражения какого-либо отношения уже почти достаточно, чтобы из этого отношения получилось сродство: *клипс на кармане* не может быть негармоничным; но это сродство остается невыраженным – смысл рождается просто из встречи клипса с карманом; подобная обнаженность отношения отражается в ску-

[1] См.: J.C.Flügel, *op. cit.*

[2] \Горошек и легкие ткани созданы друг для друга/
\V — OS/
\S1 ——— S2/ V
O

пой терминологии: часто это просто предлог (*на*) или союз (*и*); и хотя высказывание фактов сочетания часто бывает сложным, но это не из-за варианта, а из-за цепи матриц, порой весьма длинной, когда каждый из двух relata сам представляет собой как минимум целую матрицу.

10.9. Вариант регуляции (XXX)

Как мы видели, вариантом равновесия регулируется распределение тождественных и повторяющихся элементов (карманов, пуговиц). Вариант регуляции придает осмысленность равновесию разнородных элементов (*блузка и шейный платок*): он применяется к одежде как целому и говорит о том, как из разнообразия, нередко даже противоположности их элементов все же складывается осмысленное единство; и поскольку он обычно обращен на все пространство одежды, то есть на весь костюм, то его действие, удаленное и вместе с тем повелительное, во многом походит на действие тонкого механизма: Мода *следит* за туалетом – что-то увеличивает, подчеркивает, развертывает, что-то уменьшает или компенсирует. Итак, у этого варианта два противоположных термина: один выражает увеличение, другой – сокращение уже имеющегося; эти два противоположных процесса соответствуют двум типам равновесия (скоплению и оппозиции), а поскольку равновесие целого, если оно не чисто механично, практически может существовать лишь на уровне языка (журнального описания), то этот вариант, как и вариант маркированности, обладает по преимуществу риторическим существованием: чем больше об одежде *говорят,* тем легче ее и регулировать. Первый термин (увеличение, повышение) довольно редок, потому что в большинстве случаев для эмфазы служит вариант маркированности; оба термина, *маркированное* и *подчеркнутое,* весьма близки; разница их в том, что вариацией *маркированного* является отрицание (*немаркированное*), а *подчеркнутое* отсылает к противоположному утверждению (*смягченное*); кроме того, и это главное, маркированность применяется к одинарным суппортам, а подчеркнутость – к двойным; в первом случае суппорт маркируется абсолютно, во втором же имеется развитый синтаксис, один суппорт подчеркивается другим: *меховая пелерина расширит ваши плечи*[1]. Термин компенсации, гораздо более распространенный, включает в

[1] \Меховая пелерина расширит ваши плечи/
OS1 V S2

себя многочисленные метафоры: *смягчать, освещать, согревать, оживлять, добавляться для забавы, сглаживать*[1]; цель каждой из них – сбалансировать некоторую тенденцию аллопатической дозой ее противоположности; соответственно Моде часто бывает достаточно связать вместе два противоположных означаемых в рамках одного высказывания, чтобы создать регуляцию означающих: *эти причудливые, космополитичные сорочки... носите их с классическими брюками*[2]. По сути, в подобных случаях регуляция происходит сама собой, как бы благодаря эндогенной игре противоположностей, о чем говорит следующий пример: *яркость украшений следует из строгости платья.* Все эти факты регуляции хоть и являются преднамеренными – ведь Мода преднамеренная система, – но тем не менее напоминают механизмы переделки природного объекта при культурной коррекции: создается впечатление, словно первоначально модель создалась сама собой, а уже на втором этапе в дело осознанно вступает Мода, устраняя излишества спонтанного контура; впрочем, суппорт 2, из которого обычно исходят эти поправки, почти всегда уступает по объему суппорту 1 (совмещенному с объектом значения), который их получает: все тонкое и миниатюрное действует сильнее – какой-нибудь «пустячок» (*роза, шарф, аксессуар, маленький галстук*) управляет большими вещами (*твин-сет, ткань, костюм, платье*), словно мозг телом; это важнейшая диспропорция в системе Моды, как мы еще увидим в связи с «деталью». Таблица варианта регуляции может быть построена следующим образом:

усиление /	компенсация
подчеркивающее подчеркнутое расширенное	смягченное добавляющее нотку добавленное для забавы подсвеченное оживляемое облекающее согретое сглаженное

---

[1] Например:
\Костюм из черно-белого твида, подсвеченный маленьким синим галстуком/
\SV1 V2 _ O/ \SV _ _ O/
\O SV/ \V SV/
OS1 V S2

[2] \Причудливые сорочки с классическими брюками/
Sé Sé
OS1 V S2

IV. ВАРИАНТ ВАРИАНТОВ

10.10. Вариант степени

Завершая перечень вариантов, следует напомнить, что система Моды располагает особым вариантом, который мы назвали *интенсивом* или *вариантом степени,* так как терминологически он соответствует наречиям целостности (*наполовину, полностью*) или интенсивности (*немного, очень*); для него характерно то, что он может применяться только к другому варианту, в отличие от нормальных вариантов, применяющихся то к родовой категории, то к варианту; это, так сказать, вариант вариантов[1]. Он обладает основными признаками варианта (простыми, запоминающимися оппозициями из нематериальной субстанции), но его синтагматическое описание должно следовать не списку родовых категорий, а списку других вариантов. Такая особенность его склада ведет к тому, что интенсив всегда находится на самом острие смысла: к нему уже ничего нельзя прибавить; он увенчивает собой все высказывание и в то же время является самым субстанциально пустым (хоть и самым значимым) его элементом; в высказывании *слегка закругленные баски*[2], несомненно, имеет место коммутация вестиментарного смысла между (*полностью*) *закругленные баски* и *слегка закругленные баски;* одно может быть в Моде, а другое — старомодным; именно вариация степени несет на себе окончательный смысл, и вместе с тем эта вариация структурно зависит от варианта формы (*закругленные*). Вариация степени может относиться к интенсивности несущего варианта (*очень мягкое, слегка прозрачное*) или же к целостности суппорта (то есть видовой категории), к которому он применяется (*полуоткрытый воротник*); редко бывает, чтобы вариант мог нести в себе одновременно вариацию интенсивности и вариацию целостности; это случается главным образом с вариантом формы (*наполовину закругленное* и *слегка закругленное*); таким образом, можно усматривать здесь два ряда оппозиций, если угодно два варианта, которые для краткости изложения мы сгруппируем в одной таблице:

---

[1] Это чисто вспомогательный элемент.

[2] \Слегка закругленные баски/
V2 V1 OS

Целостность	совсем нет / наполовину / на 3/4 / почти /вполне				
		полу-		целиком	
Интенсивность	чуть-чуть / немного / очень / предельно				
	осторожно слегка в меру несколько				
	меньше / больше				

Целостность придает смысл той пропорции пространства, которая отведена изменяемому ею варианту; поэтому она может применяться только к вариантам, по природе связанным с протяженностью суппорта, – оформленным пространствам, линиям деления, запахнутости, фиксации, изгиба, зонам положения и выступания; вариант степени указывает здесь, какое количество пространства суппорта используется несущим вариантом, чтобы сделать его значимым; таким образом, в случае целостности вариации имеют форму закрытых, размеренных уровней; пороги здесь более отмечены, чем для варианта интенсивности. Действительно, вариация интенсивности оказывается более неопределенной; хотя ее термины, по самой природе языка, через который они проходят, дискретны, но она предполагает, что несущий вариант может варьироваться непрерывно; прогрессивный характер ее оппозиций проявляется в употреблении сравнительной степени: *платье более или менее длинное в зависимости от сезона и времени дня.* Здесь смысл организуется приблизительно вокруг двух полюсов – полюса сокращения (*немного*) и полюса эмфазы (*очень*). На полюсе сокращения возникает много метафор, употребление которых зависит от несущего варианта (*небрежно завязанный шарф, мягко застегнутый пояс, неброское и умеренно просторное* и т.д.), потому что Мода всегда старается подчеркнуть неброскость. У варианта степени имеется лишь три синтагматически невозможных сочетания: с утверждением существования, сложением и умножением; в самом деле, для этих трех несущих вариантов прогрессия невозможна – их коммутация является сугубо альтернативной: *носить пиджак или не носить его, один карман или два.*

11. СИСТЕМА

Перед нами полотно, легкое или весомое[1].

I. СМЫСЛ: КОНТРОЛИРУЕМАЯ СВОБОДА

11.1. Систематические и синтагматические правила

Процесс смыслообразования подчинен определенным правилам; это значит, что правила не ограничивают, а, напротив, образуют смысл; смысл не может появиться при полной свободе или же при полном ее отсутствии; режим смысла – это режим контролируемой свободы. Вообще, чем более углубляешься в семантическую структуру, тем более ясным становится, что лучше всего она характеризуется как ряд правил, а не свобод. В одеждеописании эти правила могут быть двух типов: они могут относиться к терминам варианта, независимо от модифицируемого им суппорта (например, утверждение существования может включать в себя только чистую альтернативу бытия и небытия), – тогда это систематические правила; но они могут относиться и к соединению родовых категорий и вариантов – тогда это синтагматические правила. Данное разграничение полезно, если мы хотим понять структуру означающего в целом; поэтому необходимо рассмотреть проблему правил сначала на уровне системы, а затем на уровне синтагмы.

---

[1] \Полотно (легкое или весомое)/
SV (видовая категория)

II. СИСТЕМАТИЧЕСКАЯ ЭФФЕКТИВНОСТЬ

11.2. Фигуральный образ оппозиций: «шкала с делениями»

Принцип всякой систематической оппозиции[1] обусловлен природой знака: знак есть отличие[2], а потому набор оппозиций можно уподобить шкале с делениями, по которой движется стрелка прибора; шкала – это сама парадигма, или вариант; каждое деление соответствует одному из терминов варианта; а стрелка – это высказывание, то есть Мода или внешний мир, поскольку при упоминании той или иной модной черты внешний мир или Мода актуализируют какой-то один термин варианта в ущерб другим. Те деления, которых не касается стрелка, то есть неактуализированные термины варианта, образуют, разумеется, смысловой резерв; теория информации называет его *памятью* (правда, в применении к целому множеству знаков, а не к одной простой парадигме) – в самом деле, для своей активности любая оппозиция заинтересована в том, чтобы ее запоминали; чем лучше организован этот резерв, тем легче вызвать из него знак. Поэтому количество терминов в варианте, а еще более того, пожалуй, как мы увидим, их внутренняя организация, оказывают прямое воздействие на процесс смыслообразования, вне зависимости от того, с чем может или не может сочетаться данный вариант; это можно назвать систематической эффективностью варианта. Перебирая заново тридцать проанализированных выше вариантов, можно выделить три группы оппозиций, соответствующих трем типам систематической эффективности[3].

11.3. Альтернативные оппозиции

К первой группе следует отнести все собственно альтернативные оппозиции типа *да / нет* (*с / без, естественное /*

---

[1] Слово «система» (и «систематический») трудно освободить от некоторой двузначности: в узком смысле система – это план парадигм в отличие от плана синтагм, в широком же смысле – просто комплекс единиц, функций и правил (система языка, система Моды).

[2] Saussure, *Cours de linguistique...*, p. 168: «...то, что отличает один знак от других, и есть все то, что его составляет» [Фердинанд де Соссюр, *Труды по языкознанию*, М., Прогресс, 1977, с. 154. – *Прим. перев.*]. Дифференциальная природа знака создает некоторые трудности (ср. R.Godel, *Sources*, p. 196), но от них данное определение не делается менее плодотворным.

[3] Понятие систематической *эффективности*, пусть пока и весьма приблизительное, стало основой для нижеследующей классификации, хотя она и гораздо менее детальна, чем классификация оппозиций у Кантино (J.Cantineau, «Les oppositions significatives», *Cahiers F. de Saussure*, n° 10, p. 11-40).

искусственное, маркированное / немаркированное и т.д.)[1]. В таких оппозициях всегда лишь два термина – не только фактически (мы ведь видели, что в некоторых оппозициях какой-то термин мог и отсутствовать), но и в принципе: по самой природе различия, которым образуется здесь знак, оппозиция не может иметь никакого посредующего члена, освященного языком; платье носят *с поясом или без пояса,* и между наличием и отсутствием пояса невозможно никакое среднее состояние. Конечно, подобные вариации могут сочетаться с вариантом степени: бок может быть *с полуразрезом,* талия может быть *слегка подчеркнута;* но в этом смысле вариация по целостности или по интенсивности затрагивает лишь один термин оппозиции и не вводит в нее никакого качественно нового термина: *слегка подчеркнутое* – пусть даже подчеркнутое едва-едва – все-таки всецело входит в разряд подчеркнутого. Дело в том, что в любой альтернативной оппозиции различие двух терминов, в соответствии с принципом фонологических оппозиций, обусловлено наличием или отсутствием некоторого признака (а именно *релевантного признака*): этот признак (существование, маркированность, разрез) или есть, или его нет; два термина соотносятся через отрицание, а не через контраст, отрицание же нельзя разменивать на более мелкие элементы[2].

11.4. Полярные оппозиции

Вторая группа включает в себя сложные полярные оппозиции[3]. Каждый вариант содержит, во-первых, два термина,

[1] Альтернативные оппозиции имеются в следующих вариантах:

I. *Видовое утверждение* (a / (A-a)). (Видовое утверждение формально должно трактоваться как бинарная оппозиция, а субстанциально – как хранилище имплицитных вариантов; см. ниже, 19, 10).
II. *Утверждение существования* (с / без).
III. *Искусственность* (естественное / искусственное).
IV. *Маркированность* (маркированное / немаркированное).
XVI. *Деление* (с разрезом / без разреза).
XVII. *Подвижность* (неподвижное / съемное).
XXVI. *Умножение* (единственное / множественное).
XXVIII. *Выступание* (выступающее / ровно по краю).
XXX. *Регуляция* (усиление / компенсация).

[2] Мы называем здесь *альтернативной оппозицией* то, что в лингвистике было бы *привативной оппозицией,* определяемой наличием или отсутствием некоторой метки.

[3] Варианты этой группы:

VII. *Движение* (подъем / спуск / устремленность / распашное)
VIII. *Вес* (тяжелое / легкое / [нормальное] / ....).
IX. *Гибкость* (мягкое / жесткое / [нормальное] / ....).

образующих эквиполентную оппозицию (*это / то*), во-вторых, нейтральный термин, исключающий как первый, так и второй из них (*ни это / ни то*) (мы уже видели, что Мода, будучи этической системой, почти всегда совмещает нейтральное с нормальным, а будучи эстетической системой, избегает его упоминать, поэтому нейтральный термин часто отсутствует), в-третьих, сложный термин (*и это и то сразу*); этот последний термин также неизбежно отсутствует, когда в двух полярных терминах подразумевается некоторое качество (вес, гибкость, длина), распространенное на целое пространство вещи, так что оно не может прилагаться здесь, а не там (суппорт не может быть местами мягким); когда же этот сложный термин засвидетельствован, то им может выражаться либо соположение противоположных признаков, компромисс между которыми достигается на уровне суппорта в целом (мятая шляпа образуется из выпуклостей и впадин), либо индифферентность, невозможность предпочесть один термин другому (*отогнутое* означает *все равно, приподнятое или опущенное*). Оппозиция полярных терминов обычно предстает контрастной по природе – по крайней мене на уровне терминологии (но кто знает, что именно такое контраст?)[1]; в самом деле, полярная оппозиция определятся не присутствием или нехваткой какой-либо отметки, как в альтернативных оппозициях, а имплицитной аккумулятивной шкалой, из терминов которой в языке упоминаются лишь начальный и конечный: между *легким* и *тяжелым* – количественная разница по весу, но сам вес и там и там налицо, а потому релевантным признаком является здесь не он сам, а его количество, если угодно, дозировка.

X. *Рельеф* (выступающее / впалое / гладкое / мятое).
XII. *Длина* (абсолютная) (длинное / короткое / [нормальное] / ....).
XIII. *Ширина* (широкое / узкое / [нормальное] / ....).
XIV. *Объем* (объемное / тонкое / [нормальное] / ....).
XV. *Величина* (большое / маленькое / [нормальное] / ....).
XX. *Изгиб* (приподнятое / отогнутое / [прямое] / отложное).
XXI. *Положение по горизонтали* (справа / слева / посредине / по всей ширине).
XXII. *Положение по вертикали* (сверху / снизу / на средней высоте / по всей длине).
XXIII. *Положение по глубине* (спереди / сзади / сбоку / кругом).
XXIV. *Ориентация* (горизонтальное / вертикальное / косое /....).
XXIX. *Сочетание* (в тон / диссонирующее / сочетающееся /....).

[1] Нетрудно выделить ось родства, на которой располагаются два противоположных элемента, или же их общие семы, но тем самым мы лишь откладываем проблему: каким образом определять «контрастные» семы?

Сильнейшая эффективность маркированности в лингвистических оппозициях, по крайней мере в оппозициях второго членения, связана, по-видимому, с их потенциалом асимметрии, то есть необратимости; соответственно эквиполентные оппозиции, поскольку они симметричны и обратимы, образуют более сложный механизм сигнификации; для своей эффективности структура здесь более, чем где-либо еще, нуждается в языке – ведь язык умеет оформить аккумулятивную вариацию в виде полярной, а эту последнюю – в виде значимой вариации, поскольку речь здесь идет о качествах (*тяжелое*), уже давно эссенциализированных человечеством как абсолютные противоположности (*тяжелое / легкое*).

11.5. Серийные оппозиции

Третья группа оппозиций весьма близка ко второй: она включает в себя все открыто серийные оппозиции, имеющие, как и в предыдущем случае, аккумулятивный характер, но не оформленные языком как непосредственно контрастные функции[1]. Конечно, в серийной оппозиции можно различить два полюса притяжения, например в ряду терминов варианта облегания – з*атянутое / свободное*; однако язык не выделяет абсолютно эти контрастные термины, а кроме того, в нем не нормализованы степени ряда; в результате серия остается открытой и в нее всегда можно ввести новую степень (что хорошо видно на примере пропорциональной длины); можно сказать, что в этой группе оппозиций ряд никогда не может стать насыщенным.

11.6. Комбинированные и аномические оппозиции

Таковы три основные группы оппозиций. К ним следует прибавить несколько вариантов со сложной, точнее комбинированной структурой[2]. В варианте формы – по крайней мере, насколько нам удалось его организовать – исходная оппози-

---

[1] Варианты с серийными оппозициями:
VI. *Облегание* (влитое / затянутое / свободное /пышное).
XI. *Прозрачность* (непроницаемое / ажурное / прозрачное / невидимое).
XXII. *Длина* (пропорциональная) (1/3, 1/2, 2/3 и т.д.).
XVIII. *Запахнутость* (открытое / впритык / закрытое / крест-накрест / и т.д.).

[2] Варианты этой группы:
V. *Форма* (прямое / закругленное...).
XXVII. *Равновесие* (симметричное / асимметричное / по контрасту).
XXV. *Сложение* (1/2/3/4).
XIX. *Фиксация* (закрепленное / положенное...).

ция полярного типа (*прямое / закругленное*) порождает вспомогательные оппозиции в зависимости от того, вводятся ли при этом пространственные (плоскость, объем) или линейные критерии (схождение, расхождение, сложность). В варианте равновесия один термин альтернативной оппозиции (*симметричное / асимметричное*) включает своеобразный по выражению интенсив (*по контрасту = вдвойне симметричное*). В варианте сложения числам 1 и 2 были приписаны полярные функции, числу 3 – нейтральная, а числу 4 – интенсивная по сравнению с 2. Наконец, в варианте фиксации простая бинарная оппозиция (полный термин / нейтральный термин) как бы деструктурирована в глубину благодаря развитию широкой вспомогательной оппозиции внутри полного члена (*закрепленное / в оправе / на завязках / на пуговицах* и т.д.); поскольку ее термины служат для обозначения способов, а не степеней, то эта оппозиция не серийная (аккумулятивная), а аномическая – ее невозможно ни оформить, ни упорядочить.

11.7. Систематическая эффективность: проблема бинаризма

Из нашего перечня сразу следует, что система Моды несводима к работе бинарных оппозиций. Мы занимаемся чисто имманентным описанием одной конкретной системы, и здесь не место обсуждать общую теорию бинаризма. Достаточно будет поставить вопрос о систематической эффективности разных типов вестиментарных оппозиций и о том, каков возможный смысл их различия. Поскольку речь идет о системе Моды, эффективность оппозиции обеспечивается, по-видимому, не ее бинарностью, а, шире, ее *закрытостью,* то есть составленностью из кардинальных терминов, разграничивающих все возможное пространство вариации, так что все это пространство может быть рационально покрыто небольшим числом терминов; так обстоит дело с четырехчленными полярными оппозициями (группа II) – будучи закрытыми, подобно альтернативным оппозициям, они, однако, богаче их, включая в свою конструкцию не только элементарную клетку (полярные термины), но и зачаток комбинаторики (нейтральный и сложный термины); в этом смысле наилучшие возможные оппозиции получаются, пожалуй, из трех вариантов положения – здесь вариант (например, *правое / левое / посредине / по всей ширине*) вполне насыщен, то есть его структура (при данном состо-

янии сознания) не допускает введения новых терминов, которое возможно в случае серийных оппозиций; вестиментарный код абсолютно надежен, если только не изменится сама система языка, то есть членение реальности (скажем, поменяются местами *правое* и *левое*). Поэтому можно предположить, что превосходство той или иной оппозиции обусловлено не столько числом образующих ее членов (главное, чтобы это число было невелико, то есть в принципе запоминаемым), сколько совершенством ее структуры. Именно по этой причине серийные оппозиции обладают менее удовлетворительной систематической эффективностью, чем все прочие; серия – объект неструктурированный, даже своего рода антиструктура; если серийные оппозиции все же как-то семантически эффективны, то лишь потому, что на самом деле серия всегда совпадает с некоторой поляризацией своих терминов (*затянутое / свободное*); если же такая поляризация невозможна, то серия становится совершенно аномической (*закрепленное / пришитое / на завязках / на пуговицах* и т.д.); ясно, что угроза – а порой и прямой ущерб – структурной прочности системы оппозиций исходит от множественности видовых категорий, то есть в конечном счете от языка; аномическая серия, скажем серия варианта фиксации, очень близка к простому списку видовых категорий; здесь невозможна какая-либо строгая структуризация, кроме словарной; а раз так, то структурный анализ вестиментарного кода оказывается невозможен, поскольку структурную семантику еще только пытаются создать[1]. Здесь мы сталкиваемся с крайней двойственностью транслингвистических систем, то есть таких систем, в которых значение проходит через посредующее звено языка; эта двойственность воспроизводит собой двойственность самой системы языка – язык представляет собой систему цифрового типа (с подавляющим преобладанием бинарных оппозиций) на уровне смыслоразличительных единиц (фонем), но этот бинаризм уже не конститутивен для него на уровне значимых единиц (монем), чем до сих пор и затрудняется структурный анализ лексики; так и вестиментарный код словно разрывается между бинарными (пусть и сложными) оппозициями и серийными парадигмами; и если в языке этот конфликт разрешается двойным членением, позволяющим

[1] L.Hjelmslev, *Essais linguistiques*, p. 96 sq.

как бы оторвать различительные моменты от комбинаторных, то в вестиментарном коде он остается неразрешенным, так как бинарные оппозиции здесь все время вынуждены конкурировать с серийными номенклатурами, взятыми из языка. При нынешнем состоянии семиологических описаний трудно сказать, подрывает ли этот частный изъян бинаризма предполагаемую некоторыми универсальность цифрового принципа моделирования[1] или же он связан лишь с определенным моментом в истории форм (который мы и переживаем); может статься, что бинаризм – это историческое свойство архаических обществ, а в обществах современных (где смысл вообще имеет тенденцию скрадываться «оправданием», а форма – содержанием) он, напротив, склонен скрываться и преодолеваться языком.

III. НЕЙТРАЛИЗАЦИЯ ОЗНАЧАЮЩЕГО

11.8. Условия нейтрализации

Нерушимы ли систематические оппозиции? Например, всегда ли является значимой оппозиция *тяжелого* и *легкого*? Отнюдь нет. Известно, что даже в фонологии некоторые оппозиции могут утрачивать свою релевантность в зависимости от места фонемы в речевой цепи[2]; например, в немецком языке смыслоразличительная оппозиция d/t (*Daube* / *Taube*) перестает быть релевантной в конце слова (*Rad* = *Rat*): говорят, что она *нейтрализуется.* Так же и в Моде: в высказывании ***перед нами полотно, легкое или весомое*** хорошо видно, что обычно значимая оппозиция (*легкое* / *тяжелое*) сделалась эксплицитно незначимой. Каким образом? Благодаря тому, что оба термина оппозиции подчинены одному и тому же означаемому; ясно ведь, что в высказывании ***кардиган с открытым или закрытым воротником, в зависимости от того, спортивный он или нарядный*** оппозиция *открытого* и *закрытого* не поддается нейтрализации, так как здесь два означае-

---

[1] О физиологических основах бинаризма см.: V. Bélévitch, *op. cit.*, p. 74.

[2] А.Мартине так описывает нейтрализацию (*Trav. de l'Inst. de linguistique*, Paris, Klinksieck, 1957, II, p. 7-8): «В фонологии говорят о нейтрализации, когда в некотором контексте, определяемом в терминах фонем, просодических (супрасегментных) признаков и границ между элементами означающего (стыков), оказывается неприменимым различие между двумя или более фонемами, которые единственно обладают некоторыми звуковыми характеристиками».

мых (*спортивное / нарядное*); в первом случае дизъюнкция (*или*) является инклюзивной, во втором эксклюзивной.

11.9. Роль архивестемы

Вернемся еще раз к фонологической модели: как известно, оба члена релевантной, но нейтрализуемой оппозиции при нейтрализации сливаются в так называемой архифонеме; например, в оппозиции о/ ф (*pot / peau*)[1] ф становится архифонемой оппозиции. Сходным образом и вестиментарная оппозиция может нейтрализоваться лишь в пользу, так сказать, некоторой архивестемы: для оппозиции *легкое / тяжелое* архивестемой является вес (*перед нами полотно, каким бы ни был его вес*); но здесь вестиментарный феномен отходит от фонологической модели; в самом деле, фонологическая оппозиция определяется различием в маркированности – один член отмечен некоторым релевантным признаком, а другой нет; нейтрализация происходит не в пользу свободного члена, но в пользу родового; однако такой структуре подчиняются не все вестиментарные оппозиции; в частности, полярные оппозиции имеют аккумулятивную структуру – и в *легком* и в *тяжелом* все равно сохраняется некоторая «весомость»; иначе говоря, даже при нейтрализации оппозиции вес сохраняет некоторое концептуальное существование. Этим объясняется тот факт, что откуда бы ни возникала архивестема (из альтернативных, полярных или серийных оппозиций), она выполняет некоторую функцию; нейтрализация не является индифферентной; она создает избыточность (поскольку полотно в любом случае обладает некоторым весом), но эта избыточность не лишена последствий для интеллегибельности сообщения в целом: из-за того что модная черта в конечном счете оказалась незначимой (*легкое или весомое*), смысловой эффект как бы переносится на предшествующий элемент – в высказывании *перед нами полотно, легкое или весомое* значимым является полотно, и настоящим вариантом оказывается видовое утверждение[2]; но это утверждение как бы акцентируется благодаря тому, что за ним следует высказывание со значением индифферентности; значимо само полотно, каким бы ни был его вес; в общем, функция

---

[1] В речи 67 % французов. См.: A.Martinet, *La Prononciation du fransais contemporain*, Paris, Droz, 1945.

[2] \Полотно (легкое или весомое)/
OSV нейтр.

архивестемы – сильнее связывать высказывание благодаря контрасту полного варианта (видового утверждения) и варианта мнимого, одновременно высказываемого и скрадываемого; конечно, это феномен риторики, но, как мы видим, он играет структурирующую роль в собственно вестиментарном коде; выражением нейтрализации особенно подчеркивается все остальное высказывание; в высказывании *этот дорожный плащ можно носить с поясом или без пояса*[1] нейтрализацией варианта существования (*с или без*) заметно усиливается аподейктичность означающего (*этот* плащ) уже за пределами матрицы как таковой (*плащ*); шифтер (*этот*) придает дополнительный смысл картинке, к которой он отсылает.

IV. СИСТЕМАТИЧЕСКАЯ РЕДУКЦИЯ ВИДОВОЙ КАТЕГОРИИ: НА ПУТИ К РЕАЛЬНОЙ ОДЕЖДЕ

11.10. По ту сторону терминологического правила: внедренные варианты

Мы уже не раз видели, как язык, подменяя собой вестиментарный код в открытых перечнях видовых категорий, затрудняет структуризацию одежды-описания; это затруднение, безусловно, очень значимо, так как указывает на конститутивное напряжение человеческого общества, разрывающегося между реальностью и языком; собственно, именно ради этого напряжения мы до сих пор и старались вести наше описание модной одежды, ни разу не отступая от терминологического правила, то есть не пытаясь искать за словами те реальные модные черты, из которых складывается именуемая вещь. Однако теперь установленный перечень вариантов позволяет по-новому проанализировать и видовые категории, так как появляется возможность систематически сводить каждую из них к некоторому суппорту с одним или несколькими имплицитными вариантами[2]: например, юбочка – это не что иное, как юбка, конститутивно содержащая в себе вариант длины (*юбка • короткая*)[3]. Ра-

---

[1] \Этот плащ с поясом или без пояса ≡ поездка/
OSV нейтр.

[2] Вариантами имплицитными, или внедренными.

[3] Мы уже видели, что нередко вид (*жакет в три четверти, спортивная рубашка*) образуется путем затвердевания былого варианта (длина) или означаемого (спорт), которые становятся своего рода окаменелостями в видовом названии.

зумеется, подобный анализ может быть лишь маргинальным по отношению к системе Моды-описания, так как для него требуется нарушать терминологическое правило, разлагая именуемый предмет на неименуемые модные черты; однако очевиден и интерес такого анализа, и здесь необходимо хотя бы приблизительно наметить его, так как при попытке осуществить систематическую редукцию видовых категорий (выявляя варианты, внедренные в каждую из них) открывается переход от одежды-описания к реальной одежде; то есть речь идет уже о структурном анализе реальной одежды. В данном предварительном очерке мы выберем два рода, особенно богатых видами (и потому внешне трудно структурируемых), – материал и цвет, и попытаемся упорядочить массу последних, сведя их к терминам означающего.

11.11. Семантическая классификация видов материала

Как классифицировать *с точки зрения вестиментарного смысла* виды материалов? Здесь предлагается следующий путь действий. Первый шаг – выделить синонимические группы видовых категорий в масштабе всего нашего корпуса в целом, сводя в одну группу все означающие, отсылающие к одному и тому же означаемому. Например:

Группа I: *Нарядное ≡ муслин, шелк, чесуча.*
Группа II: *Зима ≡ меха, шерсть.*
Группа III: *Весна ≡ крепдешин, тонкая шерсть, джерси.*
Группа IV: *Лето ≡ поплин, тюссор, шелк, полотно, хлопок.*

Второй шаг опирается на следующую констатацию: семантика Моды настолько подвижна, что нередко означающее одной группы принадлежит также и другой – например, *шелк* входит и в группу I, и в группу IV; если продолжать сравнение с языком, то, быть может, такое общее означающее нескольких групп имеет в них неодинаковую *значимость,* как два синонима в языке; и все же формально у нас есть основание объединять в некую общую зону все группы, которые сообщаются между собой хотя бы одним общим элементом; они образуют сеть смежных видовых категорий, по которой циркулируют пусть и не тождественные, но родственные смыслы; из сродства их означающих можно заключать о сродстве их означаемых, и наоборот. Причем такие зоны не просто очень обширны, но в случае материала вообще все зарегистрированные видовые категории могут распределиться по двум большим зонам сродства, связанным между собой отношением

бинарной оппозиции, так как раздел между ними происходит тогда, когда они больше не сообщаются между собой, то есть когда смысл больше не переходит из одной в другую; таким образом, все виды материала размещаются по две стороны одной оппозиции; в плане означаемых релевантной (то есть смысловой) является оппозиция между полем, где преобладают понятия *нарядности* и *лета*, и полем, где преобладают понятия *дороги* и *зимы;* в плане же означающих оппозиция проходит между *полотном, хлопком, шелком, органзой, муслином* и т.д. – и *поплином, сукном, твидом, бархатом, кожей* и т.д. Действительно ли это все? Нельзя ли упростить выявленную нами оппозицию или хотя бы свести ее к какой-либо уже известной оппозиции (ведь пока что мы не обнаруживаем в ней ни одного из перечисленных выше вариантов)? Следует вновь руководствоваться правилом коммутации: оно требует определять *мельчайший элемент*, вариация которого влечет за собой переход из одной зоны в другую, то есть от одного смысла к другому. А обе описанные зоны явным образом сближаются между собой в одной определенной видовой категории – *шерсти,* которая принадлежит обеим зонам *с одним лишь отличием;* это отличие, мельчайшее из наблюдаемых, как раз и должно образовывать всю смысловую оппозицию – в группе I шерсть *тонкая,* а в группе II *грубая.* Отсюда следует, что с точки зрения значения все виды материала входят в оппозицию типа *тонкое / грубое,* а точнее, раз речь идет не о формах, а о тканях, *легкое / тяжелое:* такая оппозиция нам хорошо известна, на ней основан вариант веса. Итак, приходится сделать вывод, что во всем множестве видов материала системно внедренным вариантом является, по сути, один лишь вес; то есть если пойти дальше терминологического правила, то значимым становится вес, а не видовая категория. Поэтому, как только мы начинаем учитывать имплицитное, приходится признать, что видовая категория – не последняя значимая единица; например, одна и та же видовая категория может быть разделена вариантом – смысл переходит *внутрь* видовой категории *шерсть*[1]. Кроме того, поскольку имеет ме-

---

[1] Так же обстоит дело и в случае *хлопок* (*I*) / *клееный хлопок* (*II*). *Клееный* (редкий термин), очевидно, подразумевает вариант рельефа (гладкое, нерельефное) и в конечном счете заставляет считать, что вес как таковой отсылает к идее *закрытости* или *открытости* материала: это двузначные понятия, так как они равно подходят для удовлетворения потребностей кинестезических (тепло) и эротических (прозрачность).

сто чередование, то не исключено, что иногда засвидетельствованным окажется и нейтральный термин (ни тонкое, ни грубое, ни легкое, ни тяжелое), – в данном случае таково аморфно-подвижное означающее *джерси*, способное циркулировать из зоны в зону; оно естественным образом отсылает к «всезначащему» означаемому (*на все случаи жизни*).

11.12. Семантическая классификация видов цвета

Так же обстоит дело и с цветом. Его виды, на первый взгляд очень многочисленные, также размещаются по двум противопоставленным зонам, которые можно определить, следуя тому же методическому пути, что и в случае материала, – последовательно группируя синонимичные видовые категории. Здесь также различаются по смыслу не два типовых цвета, как можно было бы подумать (например, белое и черное), а два качества; невзирая на физическую природу цветов, смысл относит к одному термину оппозиции цвета *яркие, светлые, отчетливые, блестящие,* а к другому *темные, мрачные, глухие, нейтральные, блеклые;* иначе говоря, для цвета значимы не видовые категории, а лишь то, маркирован он или нет; следовательно, перед нами опять-таки уже известный вариант, который внедряется в видовые категории цвета, семантически разделяя их, – маркированность[1]. Мы уже знаем, что понятиями *цветное* или *окрашенное* денотируется не наличие цвета, но его эмфатическая маркированность; в этом смысле, подобно тому как один и тот же вид ткани (шерсть) может разделяться по весу, так и один и тот же вид цвета (серый) может разделяться по маркированности – *серое* может быть светлым или темным, и значима именно эта оппозиция, а не серый цвет сам по себе. Итак, семантическая оппозиция вполне может опровергать или не принимать в расчет цветовые противоположности, установленные повседневным сознанием; для Моды *черное* – цвет насыщенный, маркированный, одним словом, *окрашенный* (обычно ассоциируемый с понятием *нарядное*); а потому он и не может семантически противопоставляться *белому,* которое тоже находится в зоне маркированного[2].

---

[1] Эти наблюдения, по-видимому, смыкаются с теми, которые делает этнология (см.: Cl.Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, p. 79).

[2] Как известно, в средние века яркие краски (а не какая-то определенная краска) стоили очень дорого и служили предметом обменов и да-

11.13. Имплицитные суппорты: разложимые и простые видовые категории

Сказанное не значит, что все родовые категории можно так же легко, как материал и цвет, свести к игре одного-единственного варианта. И все же мы убедились, что видовая категория всегда может быть охарактеризована как комбинация простого суппорта и нескольких имплицитных вариантов. Иными словами, видовая категория – это просто сокращенное наименование, позволяющее не высказывать полностью целую матрицу. Что же такое простой суппорт? Это такая видовая категория, которую невозможно разложить с помощью известных вариантов; таким неразложимым видам можно дать название эпонимных видов, ибо обычно именно они служат для обозначения родов, в которые входят: *блузки, пиджаки, жилеты, плащи* и т.д.; такие родообразующие видовые категории легко соединяются с эксплицитными вариантами (*легкая блузка, пиджак с подчеркнутыми плечами*), и таким синтагмам достаточно дать новое имя, чтобы образовать новую видовую категорию; короткая юбка становится *юбочкой,* головной убор без тульи и полей, если он мягкий, становится *повязкой* и т.д.; итак, чем более конкретной является видовая категория, тем более она разложима; чем более общей она является, тем труднее разлагается, и одновременно тем легче встретить ее в роли имплицитного суппорта разложимых видовых категорий.

рений (G.Duby et R.Mandrou, *Histoire de la civilisation française*, Armand Colin, 1959, 2 vol., 360-383 p.).

12. СИНТАГМА

Рубашки в калифорнийском стиле, с большим воротником, со свободным воротником, с маленьким воротником, со стоячим воротником.

I. МОДНАЯ ЧЕРТА

12.1. Синтаксическое отношение и синтагматическое сочетание

В Моде синтаксис, которым соединяются единицы означающего, представляет собой свободную форму – некоторое количество матриц связываются в одно высказывание отношением простой комбинации; в высказывании *платье из хлопка в красную и белую клетку*[1] шесть матриц соединяются вместе отношением, эквивалента которому нет в языковом синтаксисе и который, как уже сказано, носит гомографический характер[2]. Внутри матрицы синтагматическое отношение является, напротив, принудительным: объект, суппорт и вариант соединяются отношением солидарности или двойной импликации. Будучи открытым и комбинаторно бесконечным, синтаксис Моды не поддается никакому описанию; матрица же представляет собой законченную, устойчивую и исчислимую синтагму; а поскольку вестиментарная субстанция регулярно распределяется между ее элементами, поскольку суппорты и объекты заполняются родовыми категориями, а вариант остается нематериальным, то как следствие модная черта (соединение рода с вариантом) важна и методически и практически, а потому под синтагматическим сочетанием здесь будет понимать-

---

[1] \Платье из хлопка в красную клетку и белую (клетку)/
```
      \O        SV/            \SV      O/          \SV      O/
                                  \OS1        V        SV2/
          O          V                        S
```
[2] См. выше, 6, 11.

ся не синтаксис матриц, а соединение рода с вариантом; в самом деле, модная черта поддается инвентаризации, образует единицу анализа, работа с которой позволяет подняться над массой журнальных высказываний и постулировать регулярный перечень феноменов Моды; а с другой стороны, будучи наполнена субстанцией, модная черта подчиняется ограничениям, которые не носят логического характера, но вытекают непосредственно из реальности – физической, исторической, этической или эстетической; итак, на уровне модной черты синтагматическое отношение сообщается с социально-техническими условиями; это то место в общей системе Моды, где внешний мир внедряется в смысл, потому что именно реальность через посредство модной черты определяет, каковы шансы на появление смысла. Можно считать (даже если оставить открытым вопрос о бинаризме), что систематическое отношение отсылает к некоторой памяти, во всяком случае к некоторой антропологии; синтагматическое же отношение несомненно отсылает к «праксису» – оттого-то оно так и важно.

12.2. Невозможные сочетания

Некоторые модные черты возможны, а некоторые нет – в силу определенных фактических детерминаций, поскольку здесь возможности появления модной черты зависят не от закона Моды, а единственно от субстанции (от субстанций рода и варианта). Каковы же, в общем и целом, невозможные сочетания рода с вариантом, по крайней мере постольку, поскольку такое можно утверждать в рамках цивилизации нашего типа?[1] Прежде всего, это невозможности материального порядка: элемент слишком тонкий или по природе своей нитеобразный (бретелька, шов) не может получать варианта формы; круглый элемент не может быть длинным; и вообще, для всех элементов, которые паразитически прилегают к другим элементам (*подкладка, бок, талия, нижняя юбка*) или же непосредственно к телу (*колготки, чулки*), сочетание родовой категории и некоторых вариантов является как бы ненужным и не подлежит вариации *упоминаемого: спина* не может обладать весом независимо от вещи, в состав которой она входит, *чулки* не могут иметь своей собственной формы. Далее, есть невозможности моральные или эстетические: некоторые вещи или детали (*блузка, брюки, перед*) не подлежат варианту суще-

[1] Об исторической относительности невозможных сочетаний см. ниже, 12, 4.

ствования, поскольку обнажать грудь или туловище до сих пор не дозволено; в силу эстетических запретов, идущих непосредственно от цивилизации (а не только от Моды), спина не может быть выпуклой, одежда не может быть «без силуэта»; или даже в силу чисто «психологических» запретов чулки не могут быть «спадающими», поскольку они казались бы признаком вялости и небрежности[1]. Наконец, есть невозможности институциональные: некоторые сочетания воспрещаются самим статусом данной родовой категории (пиджак, имеющий защитную функцию, не может быть прозрачным, аксессуар не может получать вариацию подвижности, поскольку он всегда подвижен, главный предмет одежды не может быть ориентирован, поскольку он и образует собой поле ориентации), точнее ее определением: кардиган не волен быть с разрезом или без такового, потому что разрезом посредине он как раз и определяется (в отличие от свитера); как мы уже видели[2], неразделенные и неподвижные элементы не могут быть закрепленными; во всех многочисленных случаях подобного рода сочетание невозможно потому, что оказалось бы своего рода плеоназмом; то есть некоторые сочетания исключаются ради экономии информации. Поскольку же определение вещи или детали в общем и целом содержится в ее названии, то в конечном счете невозможность появления некоторой модной черты часто определяется языком; тогда синтагматические ограничения могут отступить лишь в том случае, если сам язык изменит свои номенклатуры[3].

12.3. Свобода альтернативы

Мы уже не раз видели, что смысл может родиться лишь благодаря вариации. Невозможные сочетания всякий раз ведут к тому, что у варианта отнимается возможность вариации, а тем самым и уничтожается смысл. Таким образом, в конечном счете сила системы зависит от синтагмы, а систематическая эффективность варианта[4] – от той степени свободы, кото-

[1] Но, разумеется, может возникнуть некоторое пристрастие – то есть буквально «мода», – придающее такому факту одеяния, как небрежность, институциональную ценность знака (например, в костюме подростков).

[2] См. выше, 9, 20.

[3] Проблема невозможных сочетаний, разумеется, известна в лингвистике; анализ синтагматической несовместимости можно найти в статье: H.Mitterand, «Observations sur les prédeterminants du nom», in *Etudes de linguistique appliquée*, n° 2 (Didier), p. 128 sq.

[4] См. выше, 11, 7

рая ему предоставляется синтагматическим сочетанием, то есть модной чертой: поэтому и говорилось (в том числе здесь), что смысл – это всегда продукт контролируемой свободы. Итак, для каждой модной черты есть оптимальная полоса свободы; например, чтобы какая-то вещь сочеталась с вариантом искусственности (то есть могла быть «имитируемой»), ее определение должно быть не слишком зыбким, а ее функция – не слишком стеснительной; аксессуар слишком неопределенен, а туфли – слишком необходимы, и потому ни то, ни другое не вольны быть «ложными». То есть оптимум всегда находится на равном удалении как от полной, так и от нулевой свободы; бесформенная вещь (полная свобода) и вещь абсолютно оформленная (нулевая свобода) не могут сочетаться с вариантом формы. Фактически наибольшая вероятность сочетания некоторой родовой категории с некоторым вариантом бывает тогда, когда родовая категория содержит в себе этот вариант – имплицитно, но как бы в зародышевом состоянии: юбка потому легко поддается вариациям формы, что уже сама по себе обладает некоторой формой, только эта форма еще не стала институциональной. Чтобы появиться на свет, смысл, таким образом, использует некоторые виртуальные свойства своей субстанции; поэтому его можно определить как улавливание неустойчивой ситуации, ибо если виртуальное свойство субстанции реализуется раньше времени, то оно сразу же создаст наименованную видовую категорию, а вариант исчезнет; если в соединение двух частей костюма преждевременно внедрится подвижность, то получится видовая категория под названием *костюм-двойка,* которая не обладает свободой сочетания с вариантом подвижности, так как она уже подвижна по статусу.

12.4. Резерв Моды и резерв истории

Таким образом, субстанцией определяются два общих класса сочетаний рода с вариантом – возможные и невозможные; эти два класса соответствуют двум резервам модных черт. Резерв возможных модных черт – это собственно резерв Моды, так как из этого резерва она черпает сочетания, превращаемые ею в знак Моды как таковой; однако это именно резерв – любой вариант содержит в себе несколько терминов, Мода каждый год актуализирует только один из них; остальные же, оставаясь *возможными,* оказываются *запретными,* обозначая *старомодность.* Отсюда ясно, что запретное по определению возможно – то, что невозможно (исключено), не может и быть

запрещено. Итак, Мода для своего изменения чередует разные термины одного варианта, причем в рамках возможных сочетаний; она, скажем, заменяет *короткие юбки длинными юбками* или *прямой силуэт – расширяющимся силуэтом,* но в любом случае сочетание этих родов и вариантов остается возможным; то есть постоянный перечень элементов Моды должен включать в себя одни лишь возможные модные черты, поскольку в своем коловращении Мода меняет лишь термины варианта, а не сами варианты. Что же касается модных черт, которые исключены из перечня элементов Моды и соответствуют невозможным синтагмам, то они тоже не потеряны безвозвратно, поскольку сочетания, императивно невозможные в рамках данной цивилизации, уже не столь невозможны в более широких рамках; скорее всего, ни одна из таких невозможностей не является ни универсальной, ни вечной; в иной цивилизации, чем наша, может оказаться приемлемым, чтобы блузки были прозрачными, а спина – выпуклой, так же как в другом языке может быть установлено, что кардиган не является по определению предметом одежды с разрезом; иначе говоря, со временем исключенные ныне сочетания могут стать возможными, время может раскрывать давно, даже всегда закрытые смыслы; итак, класс невозможных модных черт тоже образует собой резерв, но это уже не резерв Моды, а как бы резерв истории. Понятно, что черпать из этого резерва, то есть делать невозможное сочетание возможным, может лишь какая-то иная сила, чем сила Моды, ибо здесь требуется уже не замена одного термина другим внутри одного варианта, а восстание против табу и дефиниций, которые цивилизация превратила в настоящую природу. Таким образом, наблюдение за вестиментарными чертами позволяет различить и структурно определить три стадии: текущую Моду, виртуальную Моду и историю. Этими тремя стадиями прочерчивается своеобразная логика одежды: модная черта, актуализируемая Модой текущего года, всегда упоминается, а мы знаем, что в Моде *упомянутое* является и *обязательным,* иначе тебя могут осудить за старомодность; виртуальные модные черты, относящиеся к резерву Моды, не упоминаются (ибо Мода практически никогда не говорит о *старомодном*) и тем самым образуют категорию *запретного;* наконец, невозможные модные черты (как мы видели, фактически они являются историческими) *исключены,* извергнуты из системы Моды; перед нами структура, известная в лингвистике, – маркированное (упо-

мянутое), немаркированное (запретное) и нерелевантное (исключенное); но структура одежды – и в этом ее оригинальность – обладает диахронической плотностью: в ней актуальное (Мода) противопоставляется относительно короткой диахронии (резерву Моды), долгая же продолжительность остается за рамками системы:

Структура модной черты	*Пример*	*Диахрония*	*Длительность*	*Логическая категория*
1. Родовая категория + один термин возможного варианта	В нынешнем году торжествует расширяющийся силуэт	Текущая Мода	год	Обязательное
2. Родовая категория + все термины возможного варианта	Силуэт: прямой / круглый / кубиком и т.д.	Резерв моды	короткая продолжительность	Запретное
3. Родовая категория + невозможный вариант	Рукава с вырезами	Резерв истории[1]	долгая продолжительность	Исключенное

II. СИНТАГМАТИЧЕСКАЯ ЭФФЕКТИВНОСТЬ

12.5. Синтагматическая характеристика элемента: «валентности»

Родовые категории и варианты могут сцепляться – или не сцепляться – между собой согласно правилам, исходящим из внешнего мира (то есть в конечном счете из истории); тем самым можно считать, что каждая родовая категория, с одной стороны, и каждый вариант, с другой, наделены некоторой ассоциативной силой, измеряемой числом противоположных элементов, с которыми они могут сцепляться, образуя значимую модную черту; ассоциативные отношения элемента мы будем называть *валентностями* (в химическом значении слова); если сочетание возможно, валентность будет положительной, если сочетание исключено – отрицательной. Каждый элемент (род или вариант) структурно характеризуется некоторым числом валентностей; так, родовая категория *цвет* содержит 10 положительных валентностей и 20 отрицательных,

[1] Как известно, в средние века были известны рукава с вырезами.

а вариант гибкости – 34 положительных и 26 отрицательных[1]. Таким образом, каждый род, как и каждый вариант, характеризуется числом своих валентностей, которым измеряется степень его смысловосприимчивости; составив для каждого рода и варианта схему его синтагматических связей, мы получим настоящее семантическое гнездо, обладающее столь же надежной определительной силой, как и словарная рубрика, хотя в нем и не содержится никаких указаний на «смысл» данного элемента. Итак, наряду с простым лексиконом Моды (*тюссор ≡ лето*) можно представить себе и настоящий синтагматический лексикон, дающий для каждого элемента подробную роспись его возможных и исключенных сочетаний. Тем самым у нас появятся «гнезда» комбинаторного сродства элементов, способные играть для них характеризующую роль:

Аксессуар:
Возможное: Существование, Маркированность, Вес и т.д.
Невозможное: Форма, Облегание, Подвижность и т.д.

Искусственность:
Возможное: Аксессуар, Крепление, Баска и т.д.
Невозможное: Чулки, Браслет и т.д.

Подобный лексикон, который можно назвать структурным лексиконом, был бы не менее важен, чем его лексикографический сосед, ибо именно из него Мода берет свой смысл, то есть свое бытие, а уже во вторую очередь из таблицы произвольных, случайных, зачастую лишь риторически существующих означаемых. Следует повторить: именно через такие синтагматические парадигмы в знаковую систему вторгаются внешний мир, реальность, история; прежде чем изменить свой смысл, знаки меняют свое окружение, или, вернее, меняя свои синтагматические отношения, они и изменяют свой смысл. История, реальность, праксис могут непосредственно воздействовать не на знак (в той мере в какой этот знак, будучи немотивированным, все же не является произвольным), а главным образом на его связи. И вот для Моды-описания такой синтагматический лексикон легко может быть составлен (поскольку число родовых категорий и вариантов умеренно и конечно): понятно, что именно он должен служить основой постоянного перечня элементов Моды, без которого не поддается никакому анализу распространение модных моделей в реальном обществе (объект социологии Моды).

[1] Напомним, что наш корпус позволяет выделить 60 родовых категорий и 30 вариантов.

12.6. Принцип синтагматической эффективности

Сопоставить все полученные при описании гнезда синтагматической сочетаемости – значит сравнить семантическую силу родов и вариантов по отношению друг к другу; ясно ведь, что родовая категория с более высоким числом положительных валентностей (например, *край*) имеет больше шансов быть значимой, чем такая родовая категория, у которой это число невелико (например, *клипс*). Будем называть эту степень смысловосприимчивости элемента, измеряемую числом его валентностей, *синтагматической эффективностью*; будем говорить, например, что у оппозиции *длинное / короткое* высокая эффективность, так как она может прилагаться к большому числу родовых категорий. Следует подчеркнуть, что здесь речь идет о структурной, а не собственно статистической оценке, хотя в ней и применяются числа (на самом деле очень простые – это не статистика, а всего лишь бухгалтерия); подсчету подвергается отнюдь не число реальных употреблений некоторого синтагматического отношения в рамках изучаемого корпуса, а лишь принципиальные, статусные сочетания; на данный момент нам маловажно, что такая модная черта, как *легкая блузка,* сто раз встречается в модных журналах, – вес является богатым вариантом не благодаря такой повторяемости[1], а благодаря большому числу родовых категорий, с которыми этот вариант может сочетаться.

12.7. Богатство и бедность элементов

Богатство элемента, то есть высокое число его позитивных валентностей, по определению выражает собой состояние резерва Моды, поскольку Мода черпает изменения своих черт среди вариантов и родовых категорий, способных сочетаться. Из вариантов особенно богаты по своим модным возможностям видовое утверждение, маркированность, искусственность, утверждение существования, сочетание, величина и вес, а из родовых категорий – края, складки, крепления, головные уборы, воротники, украшения и карманы. Итак, наибольшими возможностями смыслообразования обладают варианты идентичности; а поскольку эти варианты, по преимуществу качественные, являются наименее техническими из всех (по

[1] Число реальных употреблений небезразлично, но должно интерпретироваться с точки зрения риторики: как и всякая обсессия, оно отсылает к пользователю языка, а не к самой его системе; в данном случае оно дает нам сведения о журнале, а не о Моде.

сравнению, например, с вариантами меры или непрерывности), то можно сказать, что «литературное» развитие Моды имеет сильную структурную поддержку: Мода стремится не столько изготовлять одежду, сколько «рассказывать» о ней. Что же касается родовых категорий, наиболее широко восприимчивых к смыслу, то видно, что это по преимуществу не главные части, а вставные детали (воротники, карманы) или же второстепенные элементы (складки, крепления, украшения); этим объясняется особое значение, которое Мода придает «детали» в процессе смыслопроизводства[1]. Напротив того, бедность элемента (то есть высокое число его негативных валентностей) соответствует резерву истории, поскольку отсылает к наименее вероятным сочетаниям, неспособным реализоваться без переворота в языке или мышлении. Самые бедные варианты – варианты положения и распределения: одежде свойственна какая-то топологическая неподвижность, и революция здесь была бы наиболее ощутима в ориентации элементов. Среди самых бедных родовых категорий встречаются второстепенные элементы, такие как бок, спина или чулки, но также и элементы существенные в глазах Моды – такие как материал и цвет; этот кажущийся парадокс заставляет провести более тонкое различие между силой смысла и его широтой.

12.8. Широта или сила смысла?

В самом деле, сила и «широта» смысла находятся в обратном соотношении, поскольку чем шире веер комбинаций того или иного элемента, тем банальнее становится этот элемент и тем меньше его информационная емкость. То же обратное соотношение существует и между систематической и синтагматической эффективностью. Когда сочетаемость родов и вариантов ограниченна вширь вследствие их бедности, то смысловая вариация как бы переносится вглубь, в систематический план, то есть туда, где имеется высокая свобода выбора; например, в случае родовой категории *стиль* ее синтагматическая бедность как бы уравновешивается систематической эффективностью нескольких вариантов, с которыми она может сочетаться, – богатство вариаций доставляют стилю в особенности видовое утверждение и форма, чем и объясняется важное значение этой родовой категории в Моде. Итак, приходится тщательно отличать широту смысла от его силы; сила смысла зависит от совершен-

[1] См. ниже, 17, 8.

ства его систематической структуры[1], то есть от структурированности и запоминаемости сочетающихся членов; широта же смысла зависит от его синтагматической эффективности; а поскольку эта эффективность, как мы видели, носит в конечном счете историко-культурный характер, то в объеме понятия выражается власть истории над смыслом; если взять пример из языка, то ассоциативная парадигма слова «промышленность» может быть причиной «точности» этого термина, его семантического блеска; а входящее в объем понятия синтагматическое сочетание «Торговля и Промышленность» отсылает к истории (широкое распространение этого выражения датируется первой половиной XIX века). Таким образом, для изменения Моды требуется преодолевать весьма различные сопротивления, в зависимости от того, направлять ли усилия на план систематики или план синтагматики; если держаться систематического плана, то можно без всякого труда заменять один парадигматический термин другим, и такую операцию как раз и осуществляет по преимуществу Мода в узком смысле (*длинная / короткая юбка,* в зависимости от года); изменять же синтагматическую эффективность элемента, создавая новое сочетание (скажем, *выпуклая спина*), – неизбежно значит апеллировать к культурно-историческим инстанциям.

III. ПОСТОЯННЫЙ ПЕРЕЧЕНЬ ЭЛЕМЕНТОВ МОДЫ

12.9. Типовое сочетание

Как мы видели, анализ системы может привести к структуризации реальной одежды[2]; сходным образом и анализ синтагмы может дать материал для изучения реальной Моды (той, которую «носят»); этот материал образуют такие модные черты, которые мы будем называть *типовыми сочетаниями.* Типовое сочетание – это такая модная черта (род • вариант), важность которой знаменуется высоким числом ее реальных появлений в изучаемом корпусе, то есть, собственно, банальностью передаваемой ею информации[3]: *с поясом / без пояса, талия подчеркнутая или неподчеркнутая, воротник круг-*

[1] См. выше, 11, 7.

[2] См. выше, 11, 1V

[3] Можно сказать, что любое настойчивое повторение некоторой модной черты образует типовое сочетание; определяющим фактором служит впечатление стереотипности.

лый или остроугольный, юбка длинная или короткая, плечи широкие или нормальные, воротник открытый или закрытый и т.д. Как известно, все эти выражения представляют собой стереотипы, которые беспрестанно повторяются, когда Мода сама перечисляет избранные ею предметы одежды. Типовое сочетание вдвойне экономно: с одной стороны, это результат репрезентативной селекции – из чрезвычайно многочисленных модных черт Мода выбирает, так сказать, чувствительные точки смысла; типовое сочетание – это этап на пути концептуализации, оно позволяет немногими чертами обозначить сущность Моды, это ее концентрированный смысл; а с другой стороны, поскольку в типовой модной черте всегда есть вариант, вполне свободный в своей парадигматической игре, то ею резко обозначается, в каком месте разрабатывается оппозиция *модного* и *старомодного,* то есть диахроническая вариация Моды: *длинная юбка* берется, с одной стороны, как некая глобальная модная черта по сравнению с другими, менее важными (*широкая юбка* или *длинный свитер*), а с другой стороны, как противоположность другому термину своего варианта (*короткая юбка*); в типовом сочетании осуществляемый Модой выбор получает одновременно и сокращенную и полную форму. Поэтому именно типовые сочетания следует рассматривать, если мы хотим постичь, с одной стороны, некоторую сущность Моды (то, что можно назвать ее навязчивыми признаками), а с другой стороны, свободу, а значит и пределы ее вариаций (поскольку в процессе значения свобода всегда подконтрольна). Типовое сочетание не обладает структурной значимостью, так как оно определяется статистически, зато обладает значимостью практической, и этим оно подготавливает переход от Моды-описания к реальной Моде.

12.10. Базовая формула Моды

Корпус типовых сочетаний выявляется лишь путем анализа. Однако Мода может и сама непосредственно заниматься обобщением этих модных черт и давать их перечень своим читательницам и потребительницам; такую краткую формулу – как бы дайджест торжествующей (то есть, в общем, рекламируемой) Моды, сокращенное описание ее синхронии – можно назвать базовой формулой Моды. Базовая формула включает в себя очень небольшое число модных черт – так называемых *главных черт* или *тенденций,* – поскольку необходимо, чтобы она легко запоминалась: *свободный на-*

пуск, длинный пиджак, косая спина. От одной базовой формулы к другой (на следующий год) можно перейти двояко: либо сохраняется та же формула, но меняются термины входящих в нее вариантов (*длинный пиджак* превращается в *короткий пиджак*), либо некоторые модные черты исчезают и упоминаются другие, новые (*длинный пиджак* может быть заменен *высоким поясом*); впрочем, изменение формулы может быть и частичным (*длина юбок остается неизменной по сравнению с прошлым сезоном*). Модные черты, участвующие в составлении базовой формулы, часто называются *константами* Моды; это значит, что базовая формула и остальной перечень элементов Моды соотносятся примерно так же, как тема и вариации; базовая Мода преподносится как абсолютное общее правило, это как бы *форма* всей Моды; вариации же, образуемые всем множеством журнальных высказываний, соответствуют не индивидуальной речи (тогда бы это была «прикладная» Мода, которую «носят»), а речи всецело институциональной – наподобие большого разговорника, из которого пользователь может в своих мечтах брать готовый «разговор». Такая тематическая организация являет нам модель реальной одежды, взятой в максимально широкой исторической перспективе (скажем, резюмироваться в нескольких чертах может и вся «западная» одежда), как будто Мода воспроизводит в уменьшающем зеркале, «в сокращении», то базовое соотношение или постоянный тип (basic pattern), о котором писал Крёбер, говоря об эпохах в истории одежды[1].

12.11. Постоянный перечень элементов Моды

Итак, Мода сама производит отбор среди своих синхронических черт – либо механически, на уровне типовых сочетаний, либо рефлексивно, на уровне каждой новой базовой формулы. Такой отбор носит эмпирический характер (хотя и зависит от всей системы в целом), а потому естественным образом ведет к реальному (а не принципиальному) перечню элементов Моды. Такой перечень элементов должен быть двояким, охватывая с одной стороны корпус описаний, а с другой стороны – реальную одежду, которую носят. Перечень элементов одежды-описания должен состоять в ежегодной регистрации и отслеживании типовых сочетаний и базовых формул Моды, что позволяет распознавать ее вариации из года в год;

[1] A.L.Kroeber, cité par J.Stoetzel, *Psychologie sociale*, p. 247; см. также: Cl. Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, p. 119.

за несколько лет таких наблюдений у нас создалось бы точное представление о модной диахронии, и можно было бы наконец создать ее диахроническую систему[1]. С другой стороны, каждый перечень элементов Моды-описания следовало бы сравнивать с перечнем элементов реальной одежды, выясняя, воспроизводятся ли утверждаемые в типовых сочетаниях и базовой формуле модные черты в той одежде, которую реально носят женщины, с какими адаптациями, пропусками и нарушениями они воспроизводятся; сравнение этих двух перечней позволило бы с высокой точностью определить скорость распространения модных моделей – надо только, чтобы обследование реальной одежды велось в разных регионах и социальных группах.

IV. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

12.12. Структурная классификация родов и вариантов

Завершая эту инвентаризацию вестиментарного означающего, необходимо вернуться к вопросу о методической важности синтагмы. Как мы видели, проводившаяся до сих пор классификация родов и вариантов оставалась структурно необоснованной, поскольку то была алфавитная классификация в случае родовых категорий и понятийная – в случае вариантов[2]. Выделяя гнезда синтагматической сочетаемости для каждого рода и варианта, пожалуй, можно подступиться и к структурной классификации этих элементов, за которую до сих пор браться было рано. Намечаются три неодинаково полезных принципа классификации. Первый состоит в том, чтобы классифицировать все родовые категории с точки зрения одного варианта, и наоборот; например, в первый (положительный) класс будут сводиться все родовые категории, положительно сочетающиеся с вариантом существования, а в другой (отрицательный) – те, что не могут с ним сочетаться; в общем, это классификация внутри каждого гнезда синтагматической сочетаемости, вытекающая из простого чтения этих гнезд; хотя эта классификация и носит дробный характер (поскольку в каждом

[1] Базовая формула очевидным образом напоминает те основные черты женской одежды, которыми пользуется в своем диахроническом исследовании Крёбер; а тот перечень элементов, который предлагается здесь, относится к Модам со слабой диахронией.

[2] См. выше, 8, 7 и 9, 1.

гнезде начинается заново), она может быть полезна, если однажды встанет задача исчерпывающего (монографического) исследования всего диахронического поля некоторого рода или варианта – например, прозрачности одежды или исторической структуры блузки[1]. Второй принцип классификации, основанный на собственно функциональной эффективности, состоит в том, что относящимися к одному классу считаются все элементы, имеющие равное число валентностей одного типа (положительных или негативных); при этом выяснились бы изометрические зоны синтагматической эффективности, что пригодится при изучении структурной истории одежды, так как можно будет прослеживать стабильность или же подвижность каждой такой зоны с течением времени. Наконец, сосредоточив наши усилия на родовых категориях и предполагая, что число вариантов остается тем, какое принято здесь, можно было бы, выделяя для каждого гнезда наборы родовых категорий, обладающих одинаковыми валентностями, получить высоко когерентные группы родовых категорий – тех, что одинаково сочетаются с определенной группой вариантов; возьмем для примера группы деление-подвижность-запахнутость-фиксация (мы уже отмечали, что ей свойственна повышенная структурированность)[2] – по отношению к этой группе родовые категории *Чулки, Тулья, Клипс, Шов, Галстук* (и другие) принадлежат к одному классу, поскольку ни один из них не может сочетаться ни с одним из этих 4 вариантов; сродству вариантов между собой соответствует и общность отказов в данной родовой группе. Подобная классификация имела бы то достоинство, что давала бы упорядоченную таблицу возможных и невозможных сочетаний; а при максимально тонкой спецификации привходящих факторов (обусловленных физическими, моральными и эстетическими ограничениями) этой возможности или невозможности можно было бы выявить культурное сродство между родами одной и той же группы[3].

---

[1] Этим предполагается намеченный в 11, IV переход от одежды-описания к реальной одежде, если только мы не ограничим предмет исследования одной лишь «поэтикой» одежды (см. ниже, гл. 17).

[2] См. выше, 9, 20.

[3] Например: «паразитарные», «предельные», «нитевидные» родовые категории и т.д.

I. ВЕСТИМЕНТАРНЫЙ КОД

2. СТРУКТУРА ОЗНАЧАЕМОГО

13. СЕМАНТИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ

Свитер для прохладных осенних вечеров, когда вы проводите уик-энд в деревне.

I. МИРСКОЕ И МОДНОЕ ОЗНАЧАЕМОЕ

13.1. Различие комплексов А и В: изология

Прежде чем приступать к изучению означаемого в вестиментарном коде, следует напомнить[1], что сегменты значения бывают двух видов: в одних означающее отсылает к эксплицитно-мирскому означаемому (комплексы А: *тюссор* ≡ *лето*), а в других – к имплицитному глобальному означаемому, а именно к Моде изучаемого синхронического среза (комплексы В: *короткое болеро, собранное в талии* ≡ [*Мода*]). Различие этих двух комплексов связано с тем, каким образом появляется означаемое (мы видели, что структура означающего в обоих случаях одна и та же – это одежда-описание): в комплексах А происходит то, чего нет в языке, – у означаемого есть свое отдельное выражение (*лето, уик-энд, прогулка*); конечно, выражение это образовано из той же субстанции, что и выражение означающего, – из слов; но это неодинаковые слова; для означающего они принадлежат к лексике одежды, а для означаемого – к лексике «внешнего мира», то есть здесь можно свободно трактовать об означаемом отдельно от означающего и подвергать его попытке структурного анализа, поскольку оно проходит через инстанцию языка; напротив того, в комплексах В означаемое (Мода) высказывается одновременно с означающим; обычно оно не обладает никаким собственным выражением; то есть в комплексах В Мода-описание сближается с моделью языка, где означаемые также даются лишь «под»

[1] См. выше, 2, 3 и 4.

означающими; можно сказать, что в подобных системах означающее и означаемое изологичны, поскольку «говорятся» одновременно; как правило, изология сильно затрудняет структуризацию означаемых, поскольку их не удается «отклеить» от своих означающих (разве что с помощью метаязыка), о чем, очевидно, и свидетельствуют трудности, переживаемые структурной семантикой[1]; но даже и в комплексах В система Моды не совпадает с системой языка; в языке означаемых много, а в Моде, всякий раз когда имеет место изология, речь идет об одном и том же означаемом – Моде текущего года, и все означающие в комплексах В (то есть черты одежды) суть вообще-то лишь метафорические формы. Отсюда следует, что в комплексах В означаемое не поддается никакой структуризации. Остается попытаться структурировать означаемое в комплексах А (эксплицитно-мирские означаемые).

II. СЕМАНТИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ

13.2. Семантические и лексические единицы

Для структуризации означаемых в комплексах А (только о них одних далее и будет говориться) нужно, разумеется, разбить их на минимальные единицы. С одной стороны, такие единицы будут *семантическими*[2], возникая из членения плана содержания; но с другой стороны, как и в случае означающего, они доступны нам лишь через посредство языка – системы, где есть свои собственные планы выражения и содержания: *уик-энд в деревне* является означаемым вестиментарного знака, означающее которого приводится далее (*свитер из грубой шерсти*), но это также и означающее (фраза) некоторого языкового *предложения.* Таким образом, семантические единицы имеют словесную природу, но ничто не заставляет их быть всегда размером в слово (или монему) – в принципе они не обязаны совпадать с лексическими единицами. А поскольку для системы Моды

---

[1] Эти трудности подчеркиваются во всех общих работах по данной проблеме (Ельмслев, Гиро, Мунен, Потье, Прието).

[2] Согласно используемому здесь разграничению А.-Ж.Греймаса (A.-J.Greimas, «Problèmes de la description...», *Cahiers de lexicologie,* 1, p. 48), *семантика* связывается только с планом содержания, а *семиология* – с планом выражения; в данном случае различать их не просто уместно, но и необходимо, так как в комплексах А отсутствует изология.

важна их вестиментарная, а не лексическая значимость, то в предельном случае можно и не обращать внимания на их терминологический смысл: слово *уик-энд,* конечно, обладает смыслом (последняя, отдаваемая досугу часть недели), но от этого смысла можно отвлечься, видя в *уик-энде* лишь означаемое *свитера.* Данное различие очень важно, так как из него следует, что нам придется отвести любую идеологическую классификацию семантических единиц (классификацию по сродству понятий)[1], если только такая классификация не совпадает со структурной классификацией, выработанной при анализе собственно вестиментарного кода.

13.3. Значимые и семантические единицы

В языке некоторые единицы означаемого тесно связаны с некоторыми единицами означающего, поскольку имеется изология: разбивая сегмент означающего на минимальные (значимые) единицы, мы тем самым определяем и сопутствующие им единицы означаемого[2]. В Моде же опора на означающее не может играть столь определяющей роли; в самом деле, нередко комбинации матриц (а не одна матрица) покрывают собой одно терминологически неразложимое означаемое (сводящееся к одному слову): единица означающего (матрица OSV) никоим образом не может служить семантической единицей. Действительно, в системе Моды определяющей является единица отношения, то есть значения: целостному означающему соответствует целостное означаемое[3]; в знаке *свитер из грубой шерсти ≡ осенний уик-энд в деревне* между компонентами означающего и компонентами означаемого нет кодифицированного соответствия, свитер как таковой не отсылает к уик-энду, шерсть – к осени, а ее толщина – к деревне, ибо хотя между осенней прохладой и теплой шерстью и существует некоторое сродство, но оно остается очень общим, да к тому же подлежит пересмотру, поскольку лексика Мода меняется каждый год; в ином случае *шерсть* может ведь означать и *весну на Ривьере*[4]. Таким образом, минимальные единицы означающего и минимальные единицы означаемого

[1] Например, уже упоминавшуюся классификацию фон Вартбурга и Халлига.

[2] Однако эти единицы означаемого не обязательно являются минимальными, поскольку большинство лексем можно разложить на семы.

[3] Примерно то же самое происходит в языке на уровне фразы (см. Martinet, «Réflexions sur la phrase», in *Langage et société,* p. 113-118).

[4] См. ниже о знаке (15, 6).

нельзя привести в стабильное соответствие между собой; смысл может быть критерием определения семантических единиц лишь на уровне глобального значения; а значит, разбивка означаемого должна осуществляться с опорой на означающее в целом (сегмент означающего), а не на его дробные единицы. Этот общий критерий был бы бессилен, если бы в Моде встречались только всецело новые или всецело повторяющиеся означаемые: как членить то, что каждый раз оказывается уникальным или же одинаковым? Но дело обстоит иначе: в большинстве сегментов означаемого смешиваются элементы уже знакомые, уже встречавшиеся ранее, по-разному комбинировавшиеся в других сегментах; все высказывания типа *уик-энд в деревне, деревенский отпуск, светский уик-энд, светские каникулы* поддаются редукции, так как несут в себе общие, а следовательно подвижные элементы: поскольку *уик-энд, светское, отпуск, деревенское* встречаются в (частично) различных высказываниях, мы вправе рассматривать эти выражения как семантические единицы, способные образовывать сложную комбинаторику; ибо в новом высказывании каждая из этих единиц получает и новое глобальное значение, и вычленить их можно именно коммутацией знака; итак, достаточно подвергнуть сегменты означаемого этому новому испытанию коммутацией, чтобы получить в результате перечень семантических единиц, соответствующий изучаемому корпусу.

13.4. Обычные и оригинальные единицы

Однако подвижными (то есть повторяющимися) единицами не покрываются целиком все сегменты означаемого; некоторые высказывания или фрагменты высказываний образуются уникальными элементами – по крайней мере, уникальными в рамках нашего корпуса, своеобразными hapax legomena[1]; такие гапаксы тоже суть семантические единицы, поскольку они связаны с некоторым глобальным означающим и участвуют в смыслообразовании. Таким образом, у нас получается два типа семантических единиц: одни подвижно-повторяющиеся (будем называть их обычными), а другие – образованные высказываниями или остатками высказываний, которые не поддаются повторению (будем называть их оригинальными единицами). Можно различить четыре возможных соотношения между обычными и ориги-

[1] Сказанное лишь однажды *(греч.)* – *Прим. перев.*

нальными единицами: 1° обычная единица может сама по себе образовывать целое высказывание (*для лета*); 2° высказывание может состоять только из обычных единиц (*летние вечера в деревне*); 3° в высказывании могут сочетаться обычные единицы и одна оригинальная (*отпуск – зимой – на Таити*); 4° все высказывание может образовываться одной оригинальной единицей (по определению неразложимой), сколь бы ни был велик ее риторический объем (*чтобы торжественно вступить в маленькое бистро, куда вы ходите обычно*). Такое различение не может быть устойчивым по содержанию, поскольку стоит расширить изучаемый корпус, и какая-нибудь оригинальная единица может превратиться в обычную, если окажется комбинированной; кроме того, это различение никак не влияет на структуру высказываний – для всех единиц действуют одни и те же способы комбинации; и все же оно необходимо, потому что обычные единицы происходят из иного «внешнего мира», чем единицы оригинальные.

13.5. Обычные единицы

Обычными единицами (*вторая половина дня, вечер, весна, коктейль, шопинг* и т.д.) покрываются понятия и обычаи реального социального мира: времена года, распорядок дня, праздники, труд; хотя часто эти реальности даются в слишком роскошном облике и кажутся несколько нереальными, все же на них основаны институции, церемонии, даже законы (в случае законодательно установленных праздников), относящиеся к подлинно социальной практике. Оттого можно предположить, что обычные семантические единицы одежды-описания в общем и целом обозначают собой непосредственно функции реальной одежды, которую носят; через обычные единицы Мода сообщается с реальностью, пусть даже эта реальность и отмечена все время празднично-эйфорической риторикой Моды; все вместе обычные единицы одежды-описания образуют этакую фотогеничную версию реальных функций одежды, которую носят люди. Этим сугубо практическим происхождением обычных единиц объясняется тот факт, что в большинстве своем они легко приводятся в соответствие с лексическими единицами (*уик-энд, шопинг, театр*), хотя структурно они к этому не обязаны: в самом деле, слово (в обычном его понимании) представляет собой плотное сгущение некоторого со-

циального обычая[1]; его стереотипности соответствует институциональность тех обстоятельств, которые в нем резюмируются.

13.6. Оригинальные единицы

Оригинальные единицы (*чтобы провожать детей в школу*), как правило, целиком и полностью принадлежат одежде-описанию и вряд ли чему-либо соответствуют в социальной реальности, по крайней мере в ее институциональной форме; впрочем, такой их статус не фиксирован раз и навсегда, и ничто не мешает оригинальной единице стать обычной; в высказывании *отпуск на Таити* Таити представляет собой гапакс, но достаточно моде, турагентствам, а прежде всего возросшему уровню жизни сделать Таити столь же институционализированным местом отдыха, как Лазурный берег, чтобы этот топоним стал обычным вестиментарным означаемым. До тех пор оригинальная единица, как правило, является признаком утопии, она отсылает к миру грез, с его характерно онейрической точностью случайных деталей – сложных, сладостных, редкостных, незабываемых (*прогулка вдвоем вдоль доков в Кале*); плотно зависимые от журнального слова, оригинальные единицы легко включаются в риторическую систему высказывания; они редко соответствуют простым лексическим единицам – напротив, требуют фразеологического развертывания[2]; дело в том, что эти единицы в реальности редко носят понятийный характер – как и любая греза, они сближаются скорее с повествовательной структурой (*я живу в 20 км от большого города и должна три раза в неделю ездить на поезде* и т.д.). Поскольку каждая из оригинальных единиц по определению является «гапаксом», то они содержат более богатую информацию, чем обычные единицы[3]; несмотря на свою оригинальность (то есть, в терминах теории информации, на свою абсолютную неожиданность), они вполне интеллигибельны, поскольку передаются через посредство язы-

---

[1] Как известно, слово – сложное понятие, выяснить которое пытались многие лингвисты, и, очевидно, эта проблематика оправдана в структурном плане; но слово обладает также и социологической реальностью – как проявление социальной власти; кстати, часто именно в этом своем моменте оно становится коннотированным.

[2] Например, *Таити* риторически развертывается в *любовь и грезы на Таити.*

[3] A.Martinet, *Eléments*, 6, 10.

ка, а гапакс имеет место на уровне вестиментарного, а не языкового кода. Однако их невозможно упорядочить, так как обычно они имеют форму фраз (было бы легче классифицировать их по их риторическому означаемому).

III. СТРУКТУРА СЕМАНТИЧЕСКОЙ ЕДИНИЦЫ

13.7. Проблема «примитивов»

В принципе ничто не мешает задаться вопросом, нельзя ли разложить обычную единицу на более мелкие (лишь бы они обладали вестиментарным значением); разумеется, при этом пришлось бы идти глубже, чем уровень слова (ибо обычные единицы легко совпадают с ним по размеру) и различать в означаемом, которое выражается словом, несколько взаимозаменяемых частей; такие попытки разложения означаемого известны в лингвистике – это проблема «примитивов» (понятие, встречающееся уже у Лейбница), которую ставили, в частности, Ельмслев, Сёренсен, Прието[1], Потье и Греймас; скажем, слово *кобыла* хоть и образует собой минимально-неразложимое означающее (если не обращаться ко второму членению языка), но покрывает две смысловых единицы: *«лошадь»* и *«самка»*, подвижность которых доказывается коммутацией (*«собака»* • *«самка»* ≡ */сука/*). Точно так же можно определить */обед/* как семантический комбинат некоторого действия (*«есть»*) с некоторым временем (*«в середине дня»*); но то был бы чисто лингвистический анализ; вестиментарная же коммутация не позволяет делать подобных выводов; в ней, конечно, засвидетельствован временной примитив (*полдень*), потому что бывает одежда для этого времени суток; но второй примитив, выделяемый лингвистическим анализом (*есть*), не имеет соответствия в вестиментарном коде – особенной одежды *для еды* нигде нет, так что разложение понятия *обед* оказывается не вполне обоснованным; а значит, *обед* – это мельчайшая единица, которую можно выделить, далее углубляться нельзя; обычные единицы – это в самом деле мельчайшие семантические единицы, доступные анализу мирского означаемого; так и должно быть – система Моды неизбежно грубее, чем система языка, ее комбинаторика не столь тонкая, и одна из

[1] См. G.Mounin, «Les analyses sémantiques», in *Cahiers de l'Inst. de science économique appliquée*, mars 1962.

функций семиологического анализа, понимаемого нами как анализ на уровне терминологического, псевдореального кода, «между вещами и словами», в том и состоит, чтобы показать: существуют внутриязыковые смысловые системы, располагающие более крупными единицами и менее гибкой комбинаторикой, чем язык.

13.8. Отношение AUT

Приняв такие единицы, можно все же попытаться представить их в форме перечней значимых оппозиций. Здесь в очередной раз на помощь нам придут парадигмы, которые дает сам модный журнал, когда высказывает двойную сопутствующую вариацию, определенную выше для означающего (а примеры тут, разумеется, одни и те же)[1]; в высказывании *фланель в полоску для утра или саржа в горошек – для вечера* сама вариация означающего свидетельствует о том, что между *«вечером»* и *«утром»* имеется значимая оппозиция и эти два термина входят в одну семантическую парадигму; если угодно, они образуют фрагмент системы, распространенный на план синтагматики; в этом смысле соединяющее их отношение есть отношение эксклюзивной дизъюнкции – такое особое отношение (синтагматически соединяющее термины одной системы) мы будем называть отношением AUT[2]. В силу своей альтернативности (либо… либо) AUT является как бы синтагматическим отношением системы, или специфическим отношением сигнификации[3].

13.9. Проблема семантической маркированности

Остается выяснить, можно ли свести эти значимые оппозиции означаемых к паре *маркированное / немаркированное,* как это возможно сделать с фонологическими оппозициями (но не со всеми вестиментарными оппозициями,

---

[1] См. выше, 5, 3.

[2] В отличие от отношения VEL (см. следующую главу); приходится прибегать к латинским словам, так как французское OU [или] и инклюзивно и эксклюзивно в одно и то же время.

[3] Несколько пар альтернативных терминов, которые дает изучаемый корпус: *спортивное / нарядное, день / ночь, вечер / утро, дикое / цивилизованное, классическое / озорное, практичное / усложненное, строгое / легкое, сдержанное / веселое, скромное / радостное, Острова / Океан;* данная оппозиция покрывает собой климатический контраст средиземноморской жары (*«Острова»*) и атлантической прохлады (*«Океан»*).

как мы уже видели)[1], – то есть наделен ли один член оппозиции каким-либо признаком, которого другой лишен. Чтобы была возможна такая редукция, требовалось бы строгое соответствие между структурами вестиментарного означающего и мирского означаемого – например, чтобы *«нарядное»* было отмечено по сравнению со *«спортивным»,* требовалось бы, чтобы сама нарядная одежда обладала какой-то меткой, как раз и отсутствующей в одежде спортивной; разумеется, это не так – «нарядная» одежда может быть то более, то менее «навороченной», чем спортивная. Поэтому, когда журнал позволяет выделять оппозиции означаемых, эти оппозиции остаются эквиполентными; их содержание невозможно формализовать, то есть преобразовать отношение противоположности в дифференциальное отношение[2]. Получается, таким образом, что различительный анализ бессилен установить классификацию минимальных семантических единиц, опираясь исключительно на вестиментарный код; обычные единицы остаются целостными, и анализ означаемого придется продолжать в плане их группировки.

---

[1] См. выше, 11, II.

[2] В лингвистике разложение означаемого на маркированные и немаркированные элементы остается проблематичным. См., однако, о категориях мужского и женского: A.Martinet, «Linguistique structurale et grammaire comparée», in *Travaux de l'Institut linguistique,* Paris, Klincksieck, 1956, I, p. 10.

14. КОМБИНАЦИИ И НЕЙТРАЛИЗАЦИИ

Кокетливая без кокетства.

I. КОМБИНАЦИЯ ОЗНАЧАЕМЫХ

14.1. Синтаксис семантических единиц

Обычная семантическая единица (впредь будет говориться лишь о ней) не только подвижна (может оказаться включенной в различные высказывания), но и самодостаточна: она может в одиночку образовывать сегмент означаемого (*тюссор* ≡ *лето*). Это значит, что синтаксис семантических единиц – всегда лишь их комбинация[1]: одно означаемое никогда не требует другого означаемого, между ними всегда имеется лишь сочинительная связь; языковая форма такого паратаксиса не должна вызывать иллюзий – в языковом плане слова могут соединяться не паратаксическими, а синтаксическими элементами (предлогами, союзами), но замещаемые ими семантические единицы остаются чисто комбинаторными (*вечера • осень • уик-энд • в деревне* ≡ *для осенних вечеров, когда вы проводите уик-энд в деревне*). Однако отношение комбинации может заполняться двумя разными способами: либо скоплением элементов, дополнительных по смыслу (*это платье из тюссора для Парижа летом*), либо перечислением возможных означаемых одного означающего (*свитер для города или деревни*); все комбинации семантических единиц, соединяющихся в одном высказывании, сводятся к одному или другому типу; первый тип комбинации будет называться отношением ET, а второй – отношением VEL.

---

[1] Оригинальные единицы тоже могут подвергаться комбинации (комбинируясь с обычными), но их уникальность не позволяет вести анализ такой комбинации, как это возможно в случае обычных единиц; их можно опознавать, но не классифицировать.

14.2. Отношение ЕТ

Отношение ЕТ кумулятивно: им устанавливается реальная (а не формальная, как в случае VEL) дополнительность между некоторым количеством означаемых, объединяемых в рамках одной актуальной, случайной, непосредственно переживаемой ситуации (*в Париже летом*). Фразеология этого отношения разнообразна, включает любые синтаксические формы детерминации: прилагательные-эпитеты (*весенние каникулы*), существительные-дополнения (*прохлада летней ночи*), обстоятельственные детерминанты (*Париж, лето; прогулка по дамбе*)[1]. Как далеко может простираться власть отношения ЕТ? Его область распространения очень обширна; на первый взгляд может показаться, что в ней объединяются только родственные или, по крайней мере, непротиворечивые означаемые, поскольку они должны отсылать к таким ситуациям или состояниям, которые способны актуализироваться одновременно: уикэнд, вообще говоря, совместим с весной, и обычным режимом отношения ЕТ[2] действительно служит сродство; однако в этом отношении могут смыкаться и по видимости противоречивые смысловые единицы (*дерзость и скромность*); здесь просто нужно помнить, что правильность таких отношений зависит не от рациональных критериев, а от чисто формальных условий, – достаточно, чтобы данные семантические единицы управлялись одним и тем же означающим; оттого неудивительно, что область применения отношения ЕТ – практически безгранична, простираясь от чистой смысловой избыточности (*сдержанность и простота*) до подчеркнутого парадокса (*дерзость и скромность*). ЕТ – отношение актуальности; оно позволяет извлекать из общего резерва обычных функций речевое упоминание некоторого частного, случайного факта; Мода может путем простой

---

[1] Вариация является терминологической, когда она не поддается дальнейшей языковой редукции (*Париж, лето*); она является риторической, когда представляет семантическую единицу в литературно-метафорической форме (то есть с некоторой коннотацией), – *весеннее* здесь как бы нечто большее, чем *весна; дамба* служит метафорой *моря,* то есть обычной единицы, как правило упоминаемой в связи с тремя климатическими местами – *пляжем* (≡солнцем), *дамбой* (≡ветром) и *портом* (≡дождем).

[2] Другие родственные означаемые: *классичность и удобство в носке, молодость и раскованность, задор и практичность, молодость и женственность, простота и практичность, небрежность и уют, изысканность и столичность, мягкость и непринужденность* и т.д.

комбинаторной игры создавать богатые, редкостные и личностные по облику означаемые, хотя их исходные элементы скудны и заурядны; тем самым она как бы приближается к hic et nunc[1] личной и мировой жизни, предлагая особую одежду для самых сложных обстоятельств и оригинальных темпераментов; кроме того, вовлекая в комбинаторику оригинальные единицы, ЕТ делает возможным и утопическое представление о мире, где возможно все – как *уик-энд на Таити,* так и *строгая мягкость*; благодаря ЕТ смыслы одежды могут возникать из самых невообразимых горизонтов и обозначать ее уникально-необратимые применения; тем самым одежда превращается в чистое событие – не поддаваясь никакому обобщению и повторению (даже если повторяются его элементы), вестиментарное означаемое позволяет ощутить встречу со столь насыщенным мгновением, что высказать его можно лишь накоплением единиц, ни одна из которых не уничтожает другой, сколь бы противоречивы они ни были. Поэтому можно сказать, что ЕТ – отношение непосредственного переживания, хотя бы и воображаемого.

14.3. Отношение VEL

Отношение VEL одновременно дизъюнктивно и инклюзивно (в отличие от дизъюнктивно-эксклюзивного AUT): дизъюнктивно потому, что связанные им единицы не могут быть актуализированы одновременно, инклюзивно потому, что они принадлежат одному классу, который шире их и имплицитно является глобальным смыслом вещи: в высказывании *свитер для города и деревни* между городом и деревней имеет место альтернативная актуальность, так как нельзя быть сразу и там и там; однако свитер неким вневременным или по крайней мере последовательным образом означает и то и другое, а следовательно отсылает к некоему единому классу, включающему и город, и деревню (хотя такой класс и не наименован в языке). Разумеется, отношение здесь инклюзивно не в силу каких-либо внутрисмысловых причин, а просто потому, что образуется, так сказать, под присмотром одного-единственного вестиментарного означающего: *с точки зрения свитера* город и деревня находятся в отношении эквивалентности, точнее даже индифферентности[2]; в самом деле, если бы эти две се-

[1] Здесь и сейчас *(лат.)*.– *Прим. перев.*

[2] Поэтому отношение VEL вполне может выражаться союзом *и: свитер для моря и гор.* О соотношении *и/или* см. R.Jakobson, *Essais,* p. 82.

мантические единицы управлялись не одним, а двумя означающими, то их отношение из инклюзивного сделалось бы эксклюзивным, из VEL превратилось бы в AUT (*свитер или блузка, в зависимости от того в деревне вы или в городе*); у нас было бы тогда *два* знака. Какова психологическая функция VEL? Как мы видели, в отношении ET актуализируются возможности, сколь бы далекими они ни казались одна от другой (*дерзость и скромность*); это как раз и значит, что в нем возможность прекращается и превращается в реальность, и именно поэтому оно и является отношением непосредственного, пусть и утопического, переживания. Напротив того, отношение VEL ничего не актуализирует и сохраняет за соединяемыми им терминами (нередко противоречивыми) характер возможности; одежда, к которой оно отсылает, носит довольно общий характер – не для выполнения какой-либо редкостной и интенсивной функции, а для последовательного исполнения нескольких функций, каждая из которых тем самым остается отмечена виртуальностью; точно так же, в противоположность отношению ET, означающему некую сиюминутную одежду, отношение VEL предполагает длящееся время, в течение которого предмет одежды может поменять несколько смыслов, ни на миг не утрачивая свою единичность знака; при этом происходит любопытный перекрестный обмен – одежда, к которой отсылает отношение ET, тяготеет к утопии постольку, поскольку ее означаемое во всем притворяется реальностью (правда, редкостной); это и есть настоящая одежда Моды, тем более воображаемая, чем детальнее она как будто бы описана[1]; грезить о свитере *для осенних вечеров, для уик-энда в деревне, если вы небрежны и строги* – столь же легко, сколь трудно располагать им в реальном, то есть экономическом плане; и наоборот, отношение VEL предполагает реальную вещь именно постольку, поскольку его означаемое всего лишь возможно; каждый раз, когда журнал использует отношение VEL, можно быть уверенным, что это он смягчает свою утопичность и обращается к реальной читательнице, – ведь одежда *для моря или гор* (VEL) правдоподобнее, чем одежда *для уик-энда у моря* (ET). А поскольку приравнивать друг к другу взаимно удаленные

[1] «Деталь» – это основополагающий элемент воображения; как часто та или иная эстетика оказывается фантастической именно благодаря своей точности.

функции (*город и деревню, море и горы*) нелегко, если не восходить к общему понятию, отменяющему различия между ними, то VEL требует некоторой интеллектуализации мира; нельзя одинаково одеваться для театра и для кабаре, не обращаясь имплицитно к более абстрактному понятию вечернего спектакля; в отличие от ET, обозначающего воображаемое переживание, VEL обозначает ителлигибельную реальность[1].

II. НЕЙТРАЛИЗАЦИЯ ОЗНАЧАЕМОГО

14.4. Нейтрализация

Поскольку все семантические единицы могут соединяться либо отношением ET, либо отношением VEL, невзирая на логические неувязки в виде некоторых парадоксов (*кокетливая без кокетства*) или же плеоназмов (*сдержанность и скромность*), – лишь бы эти единицы зависели от одного и того же означаемого, – то бесполезно было бы определять для означаемого гнезда синтагматической сочетаемости[2], то есть перечислять для каждой единицы те дополнительные к ней единицы, с которыми она может соединяться: в принципе не исключается ни одно сочетание. Но поскольку при синтагматической развертке терминов, нормально составляющих релевантную оппозицию (*«уик-энд»* / *«будни»*), эта релевантность неизбежно стирается (*одежда как для будней, так и для уик-энда*), то комбинации семантических элементов под присмотром одного означающего соответствуют явлению нейтрализации, уже описанному для означающего[3], и анализ семантических единиц следует вести именно с точки зрения их нейтрализации. Мы уже видели, что отношение AUT (*фланель в полоску для утра или саржа в горошек – для вечера*) есть отношение значимого отличия, или сигнификации; в высказываниях такого рода *«утро»* и *«вечер»* – два альтернативных термина одной и той же системы; чтобы нейтрализовать эту оппозицию, достаточно, чтобы оба ее члена зависели не от двух означающих (*фла-*

---

[1] Само собой разумеется, что ET и VEL могут встречаться в одном высказывании:

\этот свитер ≡ спортивный или светский уик-энд/
(1 VEL 2) ET 3

[2] См. выше, 12, II.

[3] См. выше, 11, III.

нель в полоску / саржа в горошек), а от одного (например: *фланель в полоску для утра и вечера*); иными словами, при любом переходе от AUT к ET или VEL происходит нейтрализация значимой оппозиции, члены которой в окаменелом состоянии присутствуют в сегменте означаемого уже как чисто комбинаторные семантические единицы; таким образом, нейтрализующим контекстом или доминацией, как это называется в лингвистике, служит здесь сама единичность вестиментарного означающего[1].

14.5. Архисемантемы, функтивы и функции

Итак, единицы, в принципе отличные и противопоставленные друг другу (*вечер / утро, спортивное / светское*), иногда, при доминации общего означающего, подвергаются нейтрализации, которая либо сливает их воедино (ET), либо уравнивает их между собой (VEL); но в ходе своего слияния или обезразличивания эти единицы с неизбежностью порождают вторичный семантический класс, вбирающий их в себя; в одном случае это будет ситуация достаточно широкая, чтобы включать в себя как спортивные, так и светские обстоятельства, в другом случае – временная единица, покрывающая как вечер, так и утро (например, сутки); такой новый класс или синкретическое означаемое mutatis mutandis эквивалентны архифонеме, возникающей при фонологической нейтрализации, или архивестеме, возникающей при вестиментарной нейтрализации[2]; их можно было бы назвать *архисемантемой;* но мы ограничимся термином *функция,* которым лучше выражается сходящееся движение нейтрализации, а «покрываемые» функцией члены – это функтивы; нередко у подобной функции, или соединения функтивов, имеется обобщенное название – так, *утро* и *послеобеденное время* суть функтивы функции *день;* но бывает и так, что функции не соответствует никакое слово в языке, – например, никакое слово французского языка не выражает понятие, покрывающее собой как *спортивное,* так и *светское;* в таком случае функция дефектна в терминологическом плане, но это не мешает ей быть полной в плане вестиментарного кода, поскольку ее правильность

---

[1] О распространении понятия нейтрализации на лексику и морфологию см. исследования, проведенные по инициативе А.Мартине (*Trav. Inst. ling.*, II).

[2] См. выше, 11, 9.

зависит не от языка, а от единичности означающего[1]; поэтому, вне зависимости от того, есть у функции имя или нет, из нейтрализованного высказывания все равно можно выделить функциональную клетку, образуемую функцией и ее функтивами:

(день) — (утро) (послеобеденное время); (0) — (спортивное) (светское)

14.6. Смысловые ряды

Образуясь из нейтрализации своих терминов-функтивов, каждая функция, разумеется, получает свой смысл в оппозиции какому-то новому, виртуальному термину, который также принадлежит системе (даже если и не имеет названия в языке), поскольку любой смысл порождается некоторой оппозицией; чтобы *день* обладал вестиментарным смыслом, он должен быть простым функтивом какой-то виртуальной функции, чтобы он сам входил в какую-то новую парадигму – например, в парадигму *день / ночь*. А поскольку каждая функция может стать функтивом[2], то тем самым во всем множестве означаемых Моды выстраивается система нейтрализации, сходная с пирамидой, основание которой образуется из многочисленных значимых оппозиций (*утро / послеобеденное время; лето / зима / весна / осень; город / деревня / горы; спортивное / светское; дерзкое / скромное*[3] и т.д.), на вершине же обнаруживается всего несколько оппозиций (*день / вечер; выходное / домашнее*); основание соединяется с вершиной целой лестницей последовательных нейтрализаций, или, если угодно, промежуточных клеток – то функтивов, то функций, в зависимости от того, соответствует ли им двойное или одинарное означающее. В конечном счете любые переходы от AUT к VEL или ET – это лишь моменты одного постоянного

[1] Терминологически дефектные функции связаны главным образом с характерологическими, психологическими, эстетическими означаемыми, то есть с означаемыми идеологического порядка, подчиненными понятию противоположностей.

[2] Некоторые разделы общеязыкового словаря могут описываться в терминах функций и функтивов:

семья — дети (сын, дочь); родители (отец, мать)

[3] Как видно, оппозиции означаемых носят далеко не бинарный характер.

движения, когда семантические единицы Моды лишаются своих различий в новом, высшем состоянии, утрачивают свои частные смыслы в новом, все более и более обобщенном смысле. Конечно, на уровне самих высказываний это движение вполне обратимо: с одной стороны, пары (вообще группы) функтивов, вовлекаясь в функцию, оказываются окаменело-безжизненными оппозициями, обладающими лишь риторическим существованием, позволяющими лишь выразить некую литературную интенцию через игру антитез (*текстильные изделия как для города, так и для деревни*); а с другой стороны, Мода всегда может вновь преобразовать VEL или ET в AUT, от *дня* вернуться к оппозиции *послеобеденного времени* и *утра,* – достаточно сделать двойственным их означающее. Таким образом, любая функция есть совмещение (ET) или обезразличивание (VEL), имеющие неустойчиво-обратимый характер, обозначаемые контрольными терминами; каждую однородную серию нейтрализаций, от частных оппозиций у основания пирамиды до обобщенной функции, где все они поглощаются, можно назвать смысловым рядом. В Моде процесс нейтрализации идет столь мощно, что сохраняются всего несколько редких рядов – то есть всего несколько глобальных смыслов. В общем и целом эти ряды соответствуют известным категориям – таким как темпоральность, место, климат; так, для темпоральности ряд включает в себя промежуточные функции *«утро», «вечер», «послеобеденное время», «ночь»,* которые поглощаются конечной функцией *«любое время суток»*[1]; так же и в случае места (*«куда бы вы ни шли»*) или климата (*«брюки для любой погоды»*).

14.7. Универсальная одежда

Кажется, в какой-то момент эти разнообразные ряды должны прерваться, – когда их конечные функции в последний раз вступают в оппозицию друг с другом: *«любое время суток» / «куда бы вы ни шли» / «для любой погоды» / «для любого занятия».* И все же нейтрализации возможны даже на вершине пирамиды. Сразу же можно привести общее вестиментарное означающее для таких семантических единиц, как *сутки* и *год: платьице из джерси, которое можно носить весь год с утра до вечера.* Можно также комбинировать отдельные функтивы одного ряда с конеч-

[1] *«Накидка для любого времени суток».*

ной функцией другого ряда (*для уик-энда, для отпуска и для всей семьи – миткаль*) или же конечные функции нескольких рядов между собой (*для любого возраста, для любого случая и на любой вкус*). Более того, журнал может нейтрализовать даже и эти последние функции, создавая тотальный ряд, который включает уже все возможные смыслы одежды: вещь, *подходящая ко всему,* вещь *универсального применения*. При этом единичность означающего (*эта вещь*) отсылает к универсальному означаемому, подобная вещь означает буквально *все.* Такая окончательная нейтрализация чревата двойным парадоксом. Во-первых, это содержательный парадокс: может показаться странным, что Мода оперирует универсальной одеждой, которая обыкновенно известна лишь в самих обездоленных обществах, где человек так беден, что только и имеет одну одежду; но, говоря в чисто структурных терминах, между одеждой нищеты и одеждой Моды есть фундаментальная разница: первая является всего лишь индексом – признаком абсолютной нищеты, вторая же является знаком – знаком суверенной власти над *любыми* применениями одежды; собирая в одной вещи все многообразие возможных функций, Мода отнюдь не стирает различий, а, напротив, утверждает, что одна и та же вещь чудесно приспосабливается к любому применению, по первому требованию обозначая каждое из них; универсальность здесь – не отмена, а сложение частных особенностей; это поле бесконечной свободы; при этом функции, предшествовавшие конечной нейтрализации, продолжают имплицитно присутствовать как «роли», которые может играть одна уникальная вещь: по сути, универсальный костюм означает не индифферентность, а эквивалентность применений, то есть неявным образом их различие. Это подводит нас ко второму (формальному) парадоксу универсальной одежды. Коль скоро смысл возможен только в рамках некоторого различия, то для сигнификации нужно, чтобы универсальность противопоставлялась какой-то другой функции, – что, по-видимому, противоречие в терминах, ведь универсальность вбирает в себя все возможные применения одежды. Однако на самом деле, с точки зрения Моды, универсальность остается смыслом среди других смыслов (подобно тому как в реальности универсальная одежда соседствует в платяном шкафу с другими вещами, имеющими каждая свое определенное назначение);

достигнув высшего уровня последних оппозиций, универсальность включается в него, а не господствует над ним; это одна из конечных функций, подобно времени, месту, занятию; формально она не закрывает собою общую систему семантических оппозиций, а дополняет ее, так же как нулевая (или смешанная) степень дополняет собой полярную оппозицию[1]. Иначе говоря, содержание и форма универсального означаемого не соответствуют друг другу: формально универсальность всего лишь функтив, на тех же правах и в тех же рамках, что и последние функции основных рядов; за этим пределом больше нет оппозиций, а значит и смысла; процесс сигнификации обрывается (видимо, так и происходит с нищенской одеждой); пирамида смысла – это усеченная пирамида[2].

14.8. Почему происходит нейтрализация?

Нейтрализация, непрестанно работающая в корпусе означаемых, делает иллюзорным любой лексикон Моды; означаемым *«утро»* и *«вечер»* не соответствует никакого надежного знака, поскольку они могут иметь то различные означающие, то одно-единственное; все происходит так, словно в лексиконе Моды есть какой-то подвох, словно в конечном счете он состоит из сплошной серии синонимов (или, если угодно, из одной огромной метафоры). Тем не менее такой лексикон, по-видимому, существует, и в этом – парадокс Моды. На уровне каждого высказывания сохраняется кажущаяся полнота смысла, фланель словно искони связана с утром, а саржа с вечером; мы получаем и читаем как будто бы полный, устойчивый и дискретный знак; то есть в плане синтагматики (чтения) кажется, что Мода-описание

---

[1] В самом деле, основные смысловые ряды можно распределить в рамках таблицы регулярно образованных оппозиций:

1	2	смешанное	нейтральное
домашнее труд город спортивное день	выходное праздник природа классическое год и т.д.	подходящее ко всему	день, когда вам нечего делать

[2] Вот несколько головных терминов смысловых рядов, в той форме, как они содержатся в журнальных высказываниях: *вся семья; весь день, даже вечером; города и моря, горы и деревня; все пляжи, даже не только южные; любой возраст; дождь и солнце* и т.д.

отсылает к упорядоченному корпусу означаемых, к прочно институционализированному, едва ли не натурализованному миру. Но лишь только мы пытаемся из синтагмы означаемых вывести их систему, эта система ускользает: саржа больше не означает ничего, а фланель начинает означать вечер (в высказывании *фланель для утра и вечера*), то есть, в субстанциальном плане, противоположность того, что она означала прежде. Таким образом, при переходе от синтагмы к системе с означаемыми Моды происходит какой-то фокус, и необходимо выяснить, какова его цель. В любой знаковой структуре система – это упорядоченный запас знаков и тем самым предполагает затрату некоторого времени; система – это *память;* перейти от синтагмы к системе – значит перевести фрагменты субстанции в план пребывания, длительности; и наоборот, перейти от системы к синтагме – значит, если угодно, актуализировать воспоминание. Но, как мы видели, система означаемых Моды является неустойчивой системой вследствие постоянно смещающих ее внутреннюю структуру нейтрализаций. При переходе от сильной синтагмы к слабой системе Мода как раз и утрачивает память своих знаков. Она словно заготавливает на уровне своих высказываний сильные, многочисленные, четкие и стойкие знаки, но, поместив их в свою переменчивую память, тут же о них забывает. В этом весь парадокс Моды: ее моментальное значение сильно, а в плане длительности оно склонно распадаться; но все же оно не распадается окончательно – оно отступает. Это значит, что на самом деле Мода располагает двойным режимом означаемых: на уровне синтагмы – разнообразные, особенные означаемые, богатый мир, полный различных времен, мест, обстоятельств и характеров; на уровне системы – всего несколько редких означаемых с очень глобальным смыслом. Итак, синкретизм означаемых Моды предстает как диалектический процесс: он позволяет ей представлять (но не обозначать по-настоящему) внешне богатый мир с помощью простой системы. А главное, если она так легко допускает нейтрализацию своих означаемых, рискуя лишить всякой строгости свой лексикон, то причина, должно быть, в том, что окончательный смысл ее высказывания – не на уровне вестиментарного кода (даже в его терминологической версии), а на уровне риторической системы; между тем даже в случае комплексов А (означаемые которых и анализирова-

лись выше) первая из двух содержащихся в этих комплексах риторических систем[1] имеет своим глобальным означаемым самое Моду; в конечном счете не так важно, что фланель безразлично означает вечер или утро, ведь настоящее означаемое образуемого при этом знака – Мода.

[1] См. выше, 3, 7.

I. ВЕСТИМЕНТАРНЫЙ КОД

3. СТРУКТУРА ЗНАКА

15. ВЕСТИМЕНТАРНЫЙ ЗНАК

Замечательный костюмчик, похожий на костюм.

I. ОПРЕДЕЛЕНИЕ

15.1. Синтаксический характер вестиментарного знака

Знак – это соединение означающего с означаемым. Как принято в классической лингвистике, это соединение должно рассматриваться с точки зрения его произвольности и мотивации, то есть его двойного основания – социального и природного. Но прежде всего следует напомнить, что единство вестиментарного знака (то есть знака вестиментарного кода, освобожденного от риторических построений) определяется единичностью знакового отношения, а не единичностью означающего или означаемого[1]; иначе говоря, вестиментарный знак хотя и сводится к единству, но может включать в себя несколько фрагментов означающих (комбинаций матриц и элементов самой матрицы) и несколько фрагментов означаемых (комбинаций семантических единиц). Поэтому не надо пытаться поставить в соответствие такую-то частицу означающего и такую-то частицу означаемого; можно, конечно, предполагать, что в знаке *кардиган с открытым воротником* ≡ *спорт* открытость (воротника) чем-то сродни спорту[2]; однако в смыслообразовании активно участвуют также и объект и суппорт – ведь спортивность создается не какой угодно «открытостью»; так же и с цепями матриц (*платье из хлопка в красную и белую клет-*

---

[1] См. выше, 4, V.

[2] Это формально подтверждается двойной сопутствующей вариацией: *кардиган с открытым или закрытым воротником* ≡ *спортивное или нарядное.*

ку): хотя острие смысла несет в себе окончательная матрица[1], а следовательно ее вариант (в данном случае – существование клеток), однако она, подобно поглощающему фильтру, вбирает в себя и знаковую силу промежуточных матриц; а в отношении означаемого уже говорилось, что своим единством оно обязано не себе самому, а единству означающего, под присмотром которого оно читается[2]. Таким образом, отношение между означающим и означаемым должно рассматриваться во всей своей протяженности: вестиментарный знак – это полносоставная синтагма, образуемая синтаксисом элементов.

15.2. Отсутствие «значимости»

Такая синтаксическая природа знака делает лексикон Моды весьма непростым: Моду нельзя свести к номенклатуре, задающей двусторонние и постоянные эквивалентности между означающим и означаемым, в свою очередь уже ни к чему не сводимыми. Конечно, язык тоже не представляет собой простую номенклатуру; его сложность обусловлена тем, что знак в нем не может сводиться к отношению между означающим и означаемым, но представляет собой – и даже, пожалуй, в еще большей степени – некоторую «значимость» [valeur]: языковой знак вполне характеризуется лишь по ту сторону своего значения, когда его удастся сравнить со сходными знаками: согласно соссюровскому примеру, */mutton/* и */sheep/* имеют одинаковое значение, но неодинаковую значимость[3]. В Моде же знак, по-видимому, получает характеристику вне всякой «значимости»: ведь если означаемое является эксплицитным (мирским), то в нем никогда не может быть вариации значимости наподобие той, где противопоставляются *«mutton»* и *«sheep»;* высказывание Моды никогда не извлекает никакого смысла из своего контекста; если же означаемое является имплицитным, то оно единственно (это сама Мода), что исключает всякую иную парадигму означаемого, кроме парадигмы *мод-*

---

[1] \Платье из хлопка в красную (клетку) и белую клетку/
\O ______SV/ \SV _ _ _O/ \SV _ _ _O/
\OS1 V S2/
O V S

[2] См. выше, 13, 3.

[3] См. Saussure, *Cours de linguistique*, p. 154 sq.; R.Godel, *Sources*, p. 69, 90, 230 s.

ное / старомодное. «Значимость» – это фактор сложности; Мода не обладает им, но это не мешает ей быть сложной системой; ее сложность обусловлена ее неустойчивостью: во-первых, эта система обновляется каждый год и действует лишь на коротком синхроническом отрезке; во-вторых, ее оппозиции подвержены общему и непрестанному процессу нейтрализации. Вот по отношению к этой неустойчивости и следует рассматривать произвольность и мотивацию вестиментарного знака.

II. ПРОИЗВОЛЬНОСТЬ ЗНАКА

15.3. Образование знака Моды

Как известно, в языке эквивалентность означающего и означаемого является (относительно) немотивированной (мы еще вернемся к этому), но не произвольной; после того как эта эквивалентность установлена (*/кошка/* ц *«кошка»*), никто уже не может с ней не считаться, если желает полноценно пользоваться системой языка; именно в этом смысле и говорили, поправляя Соссюра, что языковой знак не произволен[1]; возможности пользователей системы резко ограничены общим законом, их свобода проявляется в комбинировании, но не в изобретении. В системе Моды, напротив, знак (относительно) произволен: он вырабатывается каждый год, причем не массой своих пользователей (соответствующей «массе говорящих», которая создает язык), а узкой инстанцией fashion-group или даже, в случае Моды-описания, редакцией журнала[2]; разумеется, как и любой знак, создаваемый внутри так называемой массовой культуры, знак Моды помещается как бы на пересечении индивидуального (или олигархического) замысла и коллективного образа, он одновременно и навязан и востребован. Но тем не менее в структурном отношении знак Моды произволен: он не является результатом ни последовательной эволюции (не обусловлен никакой «генерацией»), ни коллективного консенсуса; он рождается каждый год внезапно и целиком, властным декретом (*в нынешнем году набивные ткани будут побеждать на скачках*); произвольность знака Моды проявляется именно в том, что он неподвластен

[1] E.Benveniste, «Nature du signe linguistique», *Prb. de ling. géné.*, 1966.

[2] Редакция разрабатывает основные темы Моды посредством принадлежащих ей знаков.

времени – Мода меняется, а не развивается, ее лексикон каждый год составляется заново, словно в языке, который сохранял бы все время одну систему, но резко и регулярно менял «мелкую монету» своих слов. Кроме того, у системы языка и системы Моды неодинаковые наказания за нарушение: отступив от системы языка, можно потерпеть неудачу в коммуникации, понести непосредственно-практическое наказание; а нарушить закон (сегодняшний) Моды – значит не столько сорвать коммуникацию, так как *старомодное* входит в состав системы, сколько подвергнуться моральному осуждению; можно сказать, что установление языкового знака – договорный акт (в масштабе сообщества и истории в целом), тогда как установление знака Моды – акт тиранический: по отношению к языку бывают *ошибки,* а по отношению к Моде – *прегрешения.* Собственно, именно в силу своей произвольности Мода и развивает столь богатую риторику Закона и Факта[1] – тем более императивную, что произвольность, которую она призвана рационализировать и натурализовать, не сдерживается ничем.

III. МОТИВАЦИЯ ЗНАКА

15.4. Мотивация

Знак мотивирован, если его означающее имеет природную или рациональную соотнесенность с означаемым, а следовательно, связывающий их «контракт» (слово Соссюра) уже не является необходимым. Самый обычный фактор мотивации – это аналогия, но возможны разные степени аналогии, от изобразительной копии обозначаемого предмета (в некоторых идеограммах) до абстрактного схематизма некоторых сигналов (например, в коде дорожных знаков), от чистого звукоподражания[2] до частичных (относительных) аналогий, известных в языке при образовании ряда слов по одной и той же модели (*pomme – pommier, poire – poirier* и т.д.)[3]. Но, как известно, в главном языковые знаки немотивированны – не существует никакого аналогического отношения между означающим *«кошка»* и означаемым */кошка/.* Для всех знаковых систем очень важно выяс-

[1] См. ниже, гл. 19.

[2] См., впрочем, о пределах звукоподражательной мотивации: A.Martinet, *Economie des changements phonétiques*, Bern, A.Francke, 1955, p. 157.

[3] *Яблоко – яблоня, груша (плод) – грушевое дерево (фр.). – Прим. перев.*

нять, какова их мотивация, – во-первых, потому, что от немотивированности знаков, по-видимому, в немалой степени зависит совершенство или, по крайней мере, зрелость системы, то есть системы, функционирующие по цифровому (а не аналоговому) типу, считаются более эффективными; во-вторых, потому, что в мотивированных системах аналогия между означающим и означаемым создает иллюзию превращения системы в природу, освобождая систему от ответственности, свойственной чисто человеческим творениям; мотивация, по-видимому, служит фактором «овеществления», развертывая идеологические алиби. В силу этих причин необходимо всякий раз строго определять границы мотивации знака: с одной стороны, знак образуется не мотивацией, а своей реляционно-дифференциальной природой; но, с другой стороны, мотивация подводит нас к этике знаковых систем, так как в этом пункте система абстрактных форм смыкается с природой. Для Моды важность этой проблемы в полной мере выяснится после того, как будет проанализирован ее риторический уровень и придет время делать выводы об общем устройстве всей системы[1]. Пока же, в рамках вестиментарного кода, вопрос о мотивации знака ставится по-разному в зависимости от того, является ли означаемое мирским (комплексы А) или модным (комплексы В).

15.5. Случай комплексов А

Когда означаемое является мирским (*набивные ткани побеждают на скачках; благодаря аксессуару наступает весна; для лета – тюссор* и т.д.), то с точки зрения мотивации можно различать знаки трех режимов. Знаки первого режима открыто мотивированны, и поводом для мотивации служит функция; в высказывании *идеальные туфли для ходьбы* имеется функциональное соответствие между формой или материалом туфель и физическими требованиями ходьбы; мотивация здесь, собственно, не аналогическая, а функциональная – функциональное происхождение одежды не вполне поглощено ее сигналетичностью, знак образуется функцией и сам передает свидетельство об этом своем происхождении; можно сказать чуть сильнее – чем более мотивирован знак, тем сильнее присутствует его фун-

[1] См. ниже, гл. 20.

кция и тем слабее семиологичность знакового отношения; мотивация – это фактор *десигнификации,* если можно так выразиться; благодаря своим мотивированным знакам Мода погружается в функционально-практический мир, то есть, в общем и целом, в мир реальной одежды[1]. При втором режиме мотивированность знака гораздо слабее; если журнал утверждает, что *эта меховая шуба обретает свое применение в день отъезда, на вокзальном перроне,* то здесь можно, конечно, отметить кое-какую остаточную функциональность – соответствие защитного материала (меха) и открытого, продуваемого ветром пространства (вокзального перрона); однако знак здесь мотивирован лишь на самом неопределенно-общем уровне, постольку, поскольку холодная среда требует теплой одежды; никакой более конкретной мотивации нет – вокзал вовсе не требует меха (а не твида), и мех никоим образом не требует вокзала (а не улицы); в сегментах означающего и означаемого как бы есть некое субстанциальное ядро (в одном – теплота одежды, в другом – холод внешнего мира), и значение идет прямо от ядра к ядру, невзирая на частные детали, содержащиеся в каждом сегменте. Наконец, при третьем режиме знак на первый взгляд предстает совершенно немотивированным; нет, кажется, никакого «мотива» в том, что *плиссированная юбка* вступает в отношение эквивалентности со зрелым женским возрастом (*плиссированная юбка для зрелых дам*), а *декольте лодочкой* как-то по природе или по логике соответствует *чайному вечеру с танцами в Жюан-ле-Пене;* встреча означающего с означаемым кажется здесь абсолютно случайной; однако, если приглядеться внимательнее, можно все же распознать в этом третьем режиме некоторое соответствие по субстанции – правда, диффузное – между областью означающего и областью означаемого; коль скоро *гладкие* или *обрисовывающие* ткани демонстрируют молодость форм, то по антиномии плиссировка может оказаться «предназначенной» для зрелого возраста; что же касается *декольте лодочкой,* то его соответствие *чайному вечеру с*

---

[1] Впрочем, следует оговориться: то, что кажется нам бесспорно функциональным, то есть естественным, нередко является всего лишь культурным; как много есть костюмов других народов, чью «естественность» мы не понимаем. Если бы существовала одна общая для всех функциональность, то был бы и всего один тип одежды (см. F.Kiener, *Mode und Mensche,* München, 1956).

танцами в Жюан-ле-Пене образуется на уровне обычных знаков вечера с танцами – декольте по аналогии, а «лодочная» форма по контрасту (это всего лишь чайный вечер); как мы видим, в этих примерах мотивация в конечном счете все же есть, но еще более диффузная, чем в случае с *мехом на вокзале,* а главное, она опирается на открыто культурные нормы; здесь в ее основе не физическая аналогия и не функциональная применимость, а отсылка к бытовым обычаям, которые, разумеется, относительны, но все же гораздо шире и длительнее, чем актуализирующая их Мода (например, соответствие между «оголенностью» и праздничностью); знаковое отношение образуется этой *трансценденцией* Моды, сколь бы исторический характер она ни носила. Ясно, что фактически три описанных режима знаков суть лишь разные степени мотивации: знак Моды (в комплексах А) всегда мотивирован, но его мотивация имеет два специфических свойства – во-первых, она зыбко-диффузна, затрагивая в большинстве случаев лишь субстанциальное «ядро» двух комбинаций означающих и означаемых единиц, а во-вторых, она носит характер не аналогии, а просто «сродства»: это значит, что мотивом знакового отношения является либо утилитарная функция, либо имитация какой-либо эстетической или культурной модели.

15.6. Одежда-означаемое: игра и эффекты

Здесь следует рассмотреть один частный случай мотивации – когда означаемым является сам предмет одежды; в высказывании *пиджак, изображающий из себя пальто* означающее *пиджак* отсылает к формальному архетипу пальто, который, таким образом, занимает в целом сегменте значения обычное место означаемого; правда, это означаемое вестиментарное, а не мирское в точном смысле слова; и все же это не материальный объект, а лишь образ для сравнения; тем самым когерентность комплексов А (с мирскими означаемыми) соблюдается, поскольку пальто в данном случае представляет собой не более чем культурную идею, взятую из мира формальных моделей; итак, имеет место полноценное знаковое отношение – пиджак-вещь означает пальто-идею. Между означающим-пиждаком и означаемым-пальто есть, разумеется, фундаментальное отношение аналогии, поскольку первое имитирует второе. Обычно такая аналогия содержит в себе следы темпоральности – нынеш-

няя одежда может означать другую, былую одежду, это *реминисценция* (*плащ, напоминающий накидку или тогу*); или же вещь обыгрывает собственное происхождение, то есть сигнализирует о нем (разумеется, не вполне следуя изначальному образцу); в высказываниях *пальто, скроенное из мохерового покрывала* или *юбка из пледа со свисающей бахромой* пальто и юбка служат означающими для мохера и пледа; плед и мохер не просто использованы, но и обозначены, то есть манифестируется не столько их субстанция, сколько их идея; плед представлен не через свою функцию (согревать), а через свою идентичность, в качестве которой вполне может выступать черта внешняя по отношению к его материи, – бахрома[1]. Аналогическая природа таких означающих-означаемых имеет свои психологические последствия, которые явственно проявляются, если обратиться к риторическому означаемому данных высказываний; это означаемое – понятие *игры*[2]: одежда играет в одежду и тем самым опосредуется личностью, демонстрирует личность достаточно богатую, чтобы часто менять роли[3]; в конце концов, трансформируя одежду, человек трансформирует и свою душу; и действительно, в таком (аналогическом) раздвоении одежды на означающее и означаемое присутствует одновременно и соблюдение правил знаковой системы и стремление из нее выйти, поскольку знак здесь проникнут мечтой о действии (об изготовлении одежды), словно образующая его мотивация – и аналогическая и каузальная сразу, словно означающее само создает себе означаемое, в действительности лишь манифестируя его; это хорошо выражается двусмысленным термином *эффект* – он имеет как каузальное, так и семиологическое значение; в высказывании *двойной ряд пуговиц делает пальто глубоким* глубина является эффектом-результатом двойного ряда пуговиц, но кроме того она им еще и обозначается; пуговицы несут идею глубины, какова бы ни

---

[1] Высказывание должно анализироваться так:

\юбка •	свисающая бахрома	≡	плед/
OS1	V	S2	*Sé*

[2] Означаемое *игра* четко проступает в риторических означающих типа *играть своей блузкой, играя галстуками и поясами; еще юбка – и игра сыграна,* и т.д. (ср. такие термины, как *делать вид, слегка притворяться, хитрости, уловки* и т.д.).

[3] См. ниже, 18, 9. В высшей степени игровой мотив – мотив двуликого Януса; какая-нибудь вещь может описываться как *со спины – узкое платье с висящим хлястиком, а спереди – мягкий костюм-двойка, разделенный на уровне талии.*

была ее реальность[1]. Игровой характер таких высказываний явственно выступает, когда они принимают как бы экстремальную форму, самой своей чрезмерностью демонстрирующую пределы системы, то есть сигнификации; в высказывании *замечательный костюмчик, похожий на костюм* (или же *всем костюмам костюм*) сигнификация сама осуществляет свой парадокс, становится рефлексивной; означающее означает само себя.

15.7. Случай комплексов В

Вышеизложенные замечания касались комплексов А (с эксплицитными мирскими означаемыми). В комплексах В знак, разумеется, немотивирован, поскольку не существует субстанции Моды, с которой вещь могла бы соотноситься по аналогии или по сродству[2]. Конечно, в Моде тоже действует тенденция, заставляющая любую знаковую систему (если только она не чисто искусственная) тянуться к какой-то (относительной) мотивированности или хотя бы, как обстоит дело в языке, включать кое-какую «мотивацию» в семантический контракт; «хорошая» система, пожалуй, возникает из напряжения (или равновесия) между изначальной немотивированностью и производной мотивацией; так и в Моде базовая модель года[3] декретируется ex nihilo[4], ее знаки абсолютно немотивированны; но по большей части высказывания Моды лишь развивают этот ежегодный приказ в форме «вариаций», а последние, разумеется, уже находятся в отношении мотивации с исходной темой (скажем, возникает согласованность между формой карманов и базовым «силуэтом»). Такая вторичная мотивация, производная от изначальной немотивированности, всецело имманентна ей, не опираясь ни на что во «внешнем мире». Поэтому можно сказать, что в комплексах В знак Моды как минимум столь же немотивирован, сколь и языковой знак. Различие между знаками А (мотивированными) и знаками В (немотивированными) будет очень важно, когда мы станем анализировать «этику» общей системы Моды[5].

---

[1] \Пальто с двойным рядом пуговиц ≡ глубина/
O V S *Sé*

[2] Знак Моды «тавтологичен», так как Мода – это просто вещи, которые *в Моде*.

[3] См. выше, 12, 10.

[4] Из ничего, на пустом месте *(лат.)*.– *Прим. перев.*

[5] См. ниже, гл. 20.

II. РИТОРИЧЕСКАЯ СИСТЕМА

16. АНАЛИЗ РИТОРИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ

Она любит учиться и танцевать на вечеринках, любит Паскаля, Моцарта и кул-джаз. Она носит плоские каблуки, коллекционирует шейные платочки, обожает гладкие свитера своего старшего брата и пышные, шуршащие нижние юбки.

I. ПУНКТЫ АНАЛИЗА РИТОРИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ

16.1. Пункты анализа

Приступая к риторической системе, мы попадаем в более широкий план коннотации. Как мы уже видели, эта система целиком покрывает собой вестиментарный код[1], превращая сегменты значения в простые означающие некоторого нового означаемого. А поскольку эти сегменты, по крайней мере в случае комплексов А с эксплицитными означаемыми, сами состоят из означающего (вещи), означаемого («внешнего мира») и знака (соединения одного и другого), то риторическая система имеет здесь отношения с каждым отдельным элементом вестиментарного кода, а не только со всем этим кодом в целом (как происходило бы в языке). В Риторике Моды есть как бы три меньших риторических системы, различающихся по объекту: риторика вестиментарного означающего, которую мы будем называть «поэтикой одежды» (гл. 17), риторика мирского означаемого, то есть представлений Моды о «мире» (гл. 18), и риторика знака Моды, которую мы будем называть «рациональным оправданием» Моды (гл. 19). Однако эти три меньшие риторические системы имеют однотипное означающее и однотипное означаемое; первое мы будем называть *пись-*

1 См. выше, гл. 3.

мом Моды, а второе – *идеологией Моды,* и о них сразу пойдет речь в настоящей главе, прежде чем мы вернемся к каждому из трех элементов встиментарного кода[1].

вестиментарный код	риторическая система	
	Sa:	*Sé:*
Sa: одежда	«Поэтика одежды»	
Sé: «внешний мир»	«Мир Моды»	
Знак Моды	«Рациональные оправдания Моды»	
	Письмо Моды	*Идеология Моды*

16.2. Пример

Прежде чем приступать к этому многоаспектному анализу, стоит показать на примере, через какие пункты мы можем «вступать» в риторическую систему Моды. Возьмем следующий пример: *Она любит учиться и танцевать на вечеринках, любит Паскаля, Моцарта и кул-джаз. Она носит плоские каблуки, коллекционирует шейные платочки, обожает гладкие свитера своего старшего брата и пышные, шуршащие нижние юбки.* Это сегмент значения[2]; и в плане вестиментарного кода он содержит, во-первых, сегмент означающего – то есть одежду как таковую (*плоские каблуки, шейные платочки, гладкие свитера старшего брата, пышные, шуршащие нижние юбки*); само это означающее, в свою очередь, содержит ряд фразеологических меток (*-чки, старшего брата, шуршащие*), функционирующих как риторическое означающее латентно-идеологического – если угодно, «мифологического» – означаемого, в

[1] Мы не будем отдельно рассматривать риторический знак (соединение означающего и означаемого), поскольку его анализ исчерпывается анализом письма и идеологии Моды.

[2] Это всего один сегмент значения, если понимать его так, что девушка одновременно носит все перечисленные модные вещи; в таком случае объект значения оказывается имплицитным – это костюм в целом, а окончательным вариантом является сочетание, выражаемое простой запятой:

\плоские каблуки, шейные платочки, прямой свитер, пышная нижняя юбка/
\V OS/ \OSV/ \V OS/ \V OS/
\S1 V S2 V S3 V S4/
O

Но можно понимать и так, что уже и одной из перечисленных модных черт достаточно для определения означаемого; тогда здесь столько же значений, сколько исходных матриц. Впрочем, такая двойственность не влияет на риторический анализ.

целом образующего то видение одежды, которое журнал представляет себе и другим, уже помимо ее собственно вестиментарного смысла. Во-вторых, в нашем примере содержится сегмент мирского означаемого (*она любит учиться и танцевать на вечеринках, Паскаля, Моцарта и кул-джаз*); поскольку этот сегмент означаемого эксплицитен, он сам тоже содержит в себе риторическое означающее (беглую, внешне беспорядочную последовательность разнородных единиц) и риторическое означаемое – а именно то видение носительницы данной одежды, ее психологического типа, которое журнал дает себе и другим. Наконец, в-третьих, все высказывание в целом (сегмент значения) имеет определенную форму (употребление настоящего времени, паратаксис сказуемых *любит, носит, коллекционирует, обожает*), функционирующую как риторическое означающее окончательного, глобального означаемого – а именно того сугубо событийного способа, которым журнал представляет себе и другим эквивалентность между одеждой и внешним миром, то есть Моду. Таковы три риторических объекта Моды; но прежде чем разбирать их подробно, следует сделать некоторые методологические замечания об означающем и означаемом риторической системы в целом[1].

II. РИТОРИЧЕСКОЕ ОЗНАЧАЮЩЕЕ: ПИСЬМО МОДЫ

16.3. К стилистике письма

Риторическое означающее – служит ли оно означающим, означаемым или знаком вестиментарного кода – конечно, подлежит лингвистическому анализу. При этом, однако, понадобится такой анализ, который, с одной стороны, признавал бы существование феномена коннотации, а с другой – отличал бы письмо от стиля; в самом деле, если, как мы это предлагали в другом месте[2], соотносить термин *стиль* с абсолютно индивидуальной речью (например, писательской), а термин *письмо* с речью коллективной, но не общенациональной (например, с речью определенной группы журналистов), – то очевидно, что высказывания Моды

---

[1] Как видно, следует проводить различие между *риторическим означающим* и *риторикой означающего*, так как в последнем случае речь идет об означающем вестиментарного кода; то же самое касается и *означаемого* и *знака*.

[2] «Нулевая степень письма».

целиком относятся не к стилю, а к письму; описывая предмет одежды или его применение, редактор журнала не вкладывает в свою речь ничего своего, ничего такого, что исходило бы из его глубинной психологии; он просто сообразуется с некоторым условно-правильным тоном (можно сказать – этосом), по которому сразу же можно опознать модный журнал; к тому же мы еще увидим, что и риторическое означаемое в описаниях одежды образует некое коллективное воззрение, соотнесенное с социальными моделями, а не с индивидуальной тематикой; собственно, именно потому, что высказывание Моды целиком поглощается простым письмом, оно и не может относиться к литературе, сколь бы «изящным» оно ни было; оно может демонстрировать литературу (копируя ее тон), но, обозначая ее, именно поэтому не может ее осуществлять. Итак, для изучения риторического означающего нам требуется своеобразная стилистика письма. Такая стилистика не разработана; можно лишь отметить ее место в общей системе Моды и бегло указать на некоторые наиболее расхожие признаки риторического *тона.*

16.4. Основные признаки письма Моды

Будем различать признаки сегментные, образуемые дискретными лексическими единицами, и супрасегментные, распространяющиеся на несколько единиц или даже на все высказывание в целом. К первой группе банальным образом относятся все метафоры (*романтический балет аксессуаров*) и, шире, все признаки, связанные со «значимостью» слова; хорошим примером служит слово *маленькое*[1]; как мы уже видели и еще увидим в дальнейшем[2], по своему денотативному смыслу *маленькое* принадлежит к терминологическому уровню (это вариант величины), но по различным компонентам своей значимости – также и к уровню риторическому; при этом оно несет более диффузный смысл, складывающийся из оттенков экономичности (*недорогое*), эстетичности (*простое*) и умильности (*миленькое*); точно так же слово *шуршащее* (взятое из проанализированного выше примера), помимо своего денотативного смысла (*подражающее шороху сминаемых листьев или тканей*), связан с определенным стереотипом женской эротики; *старший брат,* денотативный смысл которого в

---

[1] В русском переводе оно может выражаться уменьшительным суффиксом, как в примере из 16, 2. – *Прим. перев.*

[2] См. выше, 4, 3 и ниже, 17, 3.

данном случае просто *мужское* (обычная семантическая единица), относится к семейно-детскому языку и т.д. Вообще, в основном эти сегментные коннотации образуются из «адъективной субстанции» (понятие более широкое, чем *прилагательное,* о котором идет речь в грамматиках). Что же касается супрасегментных признаков, то к ним относятся на простейшем уровне (где они еще касаются дискретных единиц, пусть и объединяемых тоном) все те игры рифмовкой, которыми широко пользуются модные журналы: *à la page et à la plage* [*на острие моды и на пляже*]; *six garde-robes utiles et futiles* [*шесть гардеробов – полезных и легкомысленных*]; *votre tête gracieuse, précieuse et joyeuse* [*ваша голова – грациозная, изысканная и веселая*]; далее, это особые способы построения фразы, сближающие высказывание с двустишием или пословицей (*Une petite ganse fait l'élégance*); наконец, это всевозможные выразительные вариации паратаксиса – например, бегло-беспорядочная последовательность глаголов (*любит... обожает... носит...*) и семантических единиц, в данном случае оригинальных (*Паскаль, Моцарт, кул-джаз*), функционирует как знак многообразия вкусов и, следовательно, большого богатства личности. В случае мирского означаемого кроме этих собственно стилистических фактов для образования коннотативного означающего достаточно бывает простого отбора единиц – говоря о *долгой прогулке в конце дня в деревне, во время осеннего уик-энда* (высказывание, составленное только из обычных единиц), одним лишь совместным действием обстоятельств (терминологический уровень) можно отослать к определенному «настроению» и к сложному социальному положению и сентиментальному состоянию (риторический уровень). Таким образом, сам факт композиции уже является одной из важнейших форм риторического означающего, тем более активной, что единицы, используемые в высказывании Моды, берутся (в идеале, если не на практике) из внеязыкового кода, а этим повышается, так сказать, коннотативная сила даже простейших слов. Все такие элементы, вследствие своего супрасегментного характера, играют в риторической системе примерно такую же роль, какую в языке играет интонация; собственно, интонация сама превосходное коннотативное означающее[1]. Поскольку речь идет об означающем (хотя

[1] Поэтому в словесном обращении к животным пониманию подлежит именно коннотация (гневный, ласковый тон), а не денотация (буквальный смысл слова).

бы и риторическом), признаки письма Моды должны распределяться по классам оппозиций, или парадигмам; это безусловно можно сделать для сегментных признаков, но затруднительно для супрасегментных (как, собственно, и для языковой интонации); здесь приходится ожидать, пока продвинется вперед структурная стилистика.

III. РИТОРИЧЕСКОЕ ОЗНАЧАЕМОЕ: ИДЕОЛОГИЯ МОДЫ

16.5. Имплицитное и латентное

В риторическом плане письму Моды противопоставлено обобщенное означаемое – идеология Моды. Анализ риторического означаемого осуществляется в особых условиях, которые необходимо теперь рассмотреть; эти условия зависят от своеобразия самого риторического означаемого – оно не является ни эксплицитным, ни имплицитным, оно *латентно.* Эксплицитное означаемое – это, например, означаемое вестиментарного кода в комплексах А: оно актуализировано именно как означаемое посредством определенной материи – слова (*уик-энд, коктейль, вечер*). Имплицитное означаемое – это, например, означаемое языка: в этой системе означающее и означаемое, как уже говорилось, отмечены изологией[1]; невозможно объективировать означаемое вне его означающего (если только не прибегать к метаязыку дефиниций), зато выделить какое-либо означающее – значит сразу же столкнуться и с его означаемым; таким образом, имплицитное означаемое одновременно дискретно, невидимо (как означаемое) и вместе с тем совершенно ясно (в силу дискретности своего означающего); чтобы дешифровать слово, не требуется знать ничего кроме языка, то есть системы, чьей функцией оно является; в случае имплицитного означаемого знаковое отношение является, так сказать, необходимым и достаточным – звуковая форма */зима/* с необходимостью обладает смыслом, и этого смысла достаточно, чтобы исчерпать знаковую функцию слова *зима;* «закрытость» отношения[2] обусловлена здесь природой языко-

[1] См. выше, 13, 1.

[2] Здесь речь идет о минимальных структурных предпосылках образования языкового знака, поскольку мы учитываем только значение, не принимая в расчет «значимость», при том что последняя играет важнейшую роль в системе языка.

вой системы – системы, материя которой непосредственно значима. По сравнению с имплицитным означаемым *латентное* означаемое (а риторическое означаемое всегда именно таково) обладает оригинальными свойствами, обусловленными его местом в системе как целом: располагаясь в конце процесса коннотации, оно перенимает ее конститутивную двойственность; в самом деле, коннотация, вообще говоря, заключается в маскировке значения под видимостью «природы», она никогда не предстает открыто в облике знаковой системы; поэтому феноменологически она и не требует прямо заявленной операции *чтения;* потреблять коннотативную систему (в данном случае – риторическую систему Моды) – значит потреблять не знаки, а только оправдания, цели, образы; в результате коннотативное означаемое является буквально *скрытым* (а не имплицитным); чтобы его раскрыть – то есть, в конечном счете, реконструировать, – уже нельзя опираться на непосредственную очевидность, которая разделялась бы всей массой пользователей системы, подобно «массе говорящих» в случае системы языковой[1]. Можно сказать, что коннотативный знак не является необходимым, поскольку, если его не удалось прочесть, все высказывание в целом сохраняет правильность благодаря денотации; но он не является и достаточным, потому что в нем нет плотного прилегания означающего (имеющего, как мы видели, протяженно-супрасегментную природу) к глобально-диффузному означаемому, проникнутому неодинаковым знанием в зависимости от образованности потребителей и погруженному в такую зону сознания, где идеи, образы и ценности как бы подвешены в зыбком полумраке языка, не признающего себя знаковой системой. Так, если журнал говорит о *свитерах старшего брата* (а не о мужских свитерах) или о девушке, которая любит одновременно *вечеринки и Паскаля, кул-джаз и Моцарта,* то несколько детская «семейственность» первого высказывания и эклектизм второго – это означаемые, спорные по самому своему статусу, поскольку они воспринимаются то как простое выражение простой природы, то с отстраненностью критического взгляда, усматривающего за ин-

[1] Само собой разумеется, что даже и в языке коннотация служит фактором двусмысленности: она усложняет (самое малое) коммуникацию.

дексом знак; можно предположить, что читательница модного журнала не осознает здесь значения, но все же получает из данного высказывания достаточно структурированное сообщение, чтобы измениться под его влиянием (например, укрепиться и ободриться в эйфорическом переживании семейного быта или же в своем праве любить одежду разнообразных, но все же неуловимо родственных видов). Таким образом, благодаря риторическому, или латентному, означаемому мы подходим к важнейшему парадоксу коннотативного значения: это, можно сказать, значение, которое *воспринимается,* но не *читается*[1].

16.6. «Туманность» риторического означаемого

Прежде чем рассматривать то, как этот парадокс влияет на ход анализа, следует отметить еще одну оригинальную особенность риторического означаемого. Возьмем такое высказывание: *кокетливая без кокетства;* его риторическим означающим является парадоксальное соотнесение двух противоположностей; итак, это означающее наводит на мысль, что в мире Моды-описания неведомы противоположности, между которыми приходилось бы обязательно делать выбор; иначе говоря, означаемое здесь образуется синкретичным и одновременно эйфоричным воззрением на мир. Однако это риторическое означаемое – одно и то же для большого числа высказываний (*скромная дерзость, сдержанная причудливость, непринужденная строгость, Паскаль и кул-джаз* и т.д.); то есть означаемых мало, а означающих много; поскольку же каждое из таких немногочисленных означаемых – это миниатюрная идеология, находящаяся в своеобразном осмосе с идеологией более масштабной (эйфория и синкретизм с необходимостью отсылают к общему понятию природы, счастья, зла и т.д.), то можно сказать, что существует всего одно риторическое означаемое, образуемое бесконечной массой понятий, которую можно сравнить с большой туманностью, чьи контуры и членения неясны. Та-

[1] Существование латентных сообщений как будто признается в социальной психологии, что показывает различение между *фенотипами* (или явными типами поведения) и *генотипами* (или латентными, гипотетическими, умозаключенными типами), проведенное Ч.Кумбсом, и ответ Ж.Стецеля (J.Stoetzel, «Les progrès méthodologiques récents en sociologie», in *Actes du IVe congrès mondial de sociologie,* II, Londres, AIS, p. 267).

кая «туманность» – не изъян системы; риторическое означаемое смутно постольку, поскольку прямо зависит от ситуации индивидов, обращающихся с данным сообщением (мы уже отмечали это, говоря о преподавании правил дорожного движения)[1], – от их знаний, чувств, морали, сознания, от исторического состояния культуры, в которой они живут. Таким образом, массивно-неопределенный характер риторического означаемого – это фактически его открытость во внешний мир. Этим своим последним означаемым Мода достигает пределов своей системы; здесь эта система распадается, соприкасаясь с целостностью мира. Теперь понятно, что и анализ, дойдя до уровня риторики, вовлекаясь в этот процесс, вынужден оставить свои формальные предпосылки и сделаться сам идеологическим, признавая те пределы, что ставят ему, с одной стороны, исторический мир, где он высказывается, а с другой стороны, собственная жизнь того, кто его высказывает; в этой точке аналитик должен, совершая сразу два противоположных движения, отделяться от пользователей анализируемой системы, объективируя их положение, и вместе с тем переживать эту необходимую дистанцию не как выражение какой-то положительной истины, а как конкретную и относительную историческую ситуацию; пользуясь терминами, которые оба по-разному изношены, он должен быть одновременно и объективен и ангажирован.

16.7. Проблема «доказательств» применительно к риторическому означаемому

Объективность заключается здесь в том, чтобы характеризовать риторическое означаемое как вероятное, а не достоверное; риторическое означаемое нельзя «доказать» прямым обращением к массе его пользователей, поскольку эта масса не *читает*, а *воспринимает* коннотативное сообщение. Это означаемое бывает не «доказанным», а всего лишь «вероятным». Однако его вероятность может быть подвергнута двойному контролю. Во-первых, контролю внешнему: можно проверить, как читаются высказывания Моды (в риторической их форме), подвергая ее читательниц недирективному опросу (оче-

---

[1] См. выше, 3, 3.

видно, здесь это наилучшая техника, ибо задача, собственно, в том, чтобы реконструировать идеологическую тотальность); во-вторых, контролю внутреннему, точнее, имманентному своему объекту, – выделяемые риторические означаемые все вместе способствуют общему видению мира, которое свойственно человеческому обществу, образуемому журналом и его читательницами; нужно, с одной стороны, чтобы мир Моды был вполне насыщен всевозможными риторическими означаемыми, а с другой – чтобы внутри этого комплекса означаемые были функционально связаны между собой; иными словами, раз риторическое означаемое в единой своей форме может быть лишь *конструкцией*, эта конструкция должна быть когерентной[1]; внутренняя вероятность риторического означающего определяется пропорционально его когерентности. По сравнению с такими принципами, как позитивное доказательство или реальный эксперимент, простая когерентность может показаться «аргументом» довольно слабым; ныне, однако, за ней все более признают если не научный, то по крайней мере эвристический статус; известная часть современной критики стремится реконструировать творческий мир писателей через их тематику (а это характерный метод имманентного анализа), в лингвистике реальность системы доказывается ее когерентностью, а не «применением»; наконец, мы ни в коем случае не пытаемся недооценивать практическую важность марксизма или психоанализа в исторической жизни современного мира, но все же контроль их «результатов» далеко не исчерпывает их теорию, которая в немалой степени обязана своей «вероятностью» собственной системной когерентности. Словом, в современной эпистемологии происходит, судя по всему, некий «сдвиг» доказательств – сдвиг неизбежный, когда мы переходим от проблематики детерминизма к проблематике смысла, или, иначе говоря, когда общественная наука имеет дело с реальностью, частично преобразованной самим же обществом в язык; собственно, именно поэтому любая социология мотиваций, символов или коммуникаций, которая может постигать свой предмет лишь через речь людей, по всей

[1] Разумеется, ее внутренняя когерентность должна не противоречить тем знаниям, которые мы можем иметь об обществе в целом.

видимости призвана сотрудничать с семиологическим анализом; и более того – будучи сама речью, она и сама не может в конечном счете уклониться от такого анализа; неизбежно есть или же будет и семиология семиологов. Итак, дойдя до риторического означаемого, аналитик подходит к пределу своей работы; но этот предел – тот самый момент, когда он воссоединяется с миром истории, а в этом мире – с тем объективным местом, которое сам занимает[1].

---

[1] См. ниже, 20, 13.

17. РИТОРИКА ОЗНАЧАЮЩЕГО: ПОЭТИКА ОДЕЖДЫ

Теплый-теплый сапожок.

I. «ПОЭТИКА»

17.1. Материя и язык

Описание одежды (означающее вестиментарного кода) может быть местом риторической коннотации. Специфика этой риторики обусловлена материальной природой описываемого объекта, то есть одежды; она характеризуется своеобразной встречей материи и языка – и вот такую ситуацию мы и будем называть *поэтикой.* Конечно, язык может накладываться на материю и без всякой «поэзии»; по крайней мере, так происходит во всех денотативных высказываниях – какую-нибудь машину можно технически описать через простую номенклатуру ее деталей и их функций; это чистая денотация постольку, поскольку описание сохраняет функциональный характер, составляется в целях реального пользования (для построения или применения машины), но если техническое описание оказывается лишь своеобразным зрелищем себя самого и представлено как сигналетическая копия той или иной родовой категории (например, в пародии или романе), то имеет место коннотация и возникает «поэтика» машины; пожалуй, подлинным критерием денотации именно и служит транзитивность языка; а его нетранзитивность (или лжетранзитивность, или же рефлексивность) обозначает коннотацию; превращение в поэзию происходит тогда, когда реальная функция подменяется зрелищем, даже если это зрелище прикрывается видимостью функции. Итак, при всяком нетранзитивном (непродуктивном) описании возникает возможность некоторой поэтики, даже если эта поэтика и не следует эстети-

ческим ценностям; ибо при описании материального предмета, не преследующем цели его построить или пользоваться им, приходится связывать качества его материи с каким-то вторичным смыслом, обозначая себя самого через приписываемую ему категорию «заслуживающего упоминания»; во всяком нетранзитивном описании заложено некоторое воображаемое. Каково же это воображаемое в описаниях модного журнала?

17.2. Редкая и скудная риторика

Можно ожидать, что одежда окажется превосходным поэтическим объектом: во-первых, потому что в ней с великим разнообразием используются всевозможные качества материи – субстанция, форма, цвет, ощутимость фактуры, движение, устойчивость, блеск; во-вторых, потому что она касается тела, функционирует как его замена и одновременно маска, а потому бесспорно служит объектом очень сильных психических инвестиций; эта предрасположенность одежды к «поэзии» подтверждается частотой и высоким качеством ее описаний в литературе. Если же рассмотреть высказывания, которые посвящаются одежде в журналах, то сразу же приходится констатировать, что Мода не исполняет поэтического проекта, возможного в силу ее предмета; что она не дает никакого материала для психоанализа субстанций; что коннотация здесь не отсылает к работе воображения. Во-первых, во многих случаях означающее первичной системы (то есть одежда) дается здесь вообще вне всякой риторики; вещь описывается в форме простой номенклатуры, лишенной коннотаций, полностью исчерпывается планом денотации, то есть собственно терминологическим кодом; в таком высказывании, как *свитер и капюшон – одежда для шале,* одежда сводится к утверждению двух видовых категорий[1]. Подобные дефектные случаи свидетельствуют о любопытном парадоксе: Мода менее всего литературна на уровне собственно одежды, как будто, столкнувшись со своей реальностью, она получает тенденцию к объективности и оставляет роскошь коннотации на долю внешнего мира, то есть всего *иного* по отношению к одежде; здесь

[1] Правда, на уровне означаемого (внешнего мира) или значения все же может оставаться «немного риторики»; в данном случае *шале* (означаемое) несет в себе социальную коннотацию – досуг и роскошь, – а отрывистый паратаксис наводит на мысль о некоей самоочевидной истине.

перед нами первый признак принудительного влияния, оказываемого на систему Моды денотацией, – тенденция Моды денотировать одежду вызвана тем, что при всей своей утопичности она все же не отказывается от проекта некоторого *дела,* то есть от известной транзитивности языка (она должна побуждать людей носить данную одежду). Во-вторых, когда в Моде появляется риторика одежды, она всегда скудная; это значит, что метафоры и обороты, образующие риторическое означающее одежды, если и имеются, то определяются не великолепными качествами самой вещи, а стереотипами, заимствованными из вульгаризированной литературной традиции, – либо игровыми рифмами (*précieux, nuageux, vaporeux, les jupons* [*нижние юбки – жеманные, туманные, воздушные*]), либо избитыми сравнениями (*поясок тонкий, как нитка*); словом, вся эта риторика – банальная, то есть малоинформативная. Можно сказать, что всякий раз, когда Мода берется коннотировать одежду, выбирая между «поэтической» метафорой (исходящей из «выдуманного» качества материи) и метафорой стереотипной (исходящей из автоматических привычек литературы), она отдает предпочтение последней; ничто так не подходит для поэтической коннотации, как ощущение тепла, – Мода же предпочитает строить его коннотацию на возгласе продавца пирожков (*Теплый-теплый сапожок!*)[1], используя при этом всего лишь банальнейшую «поэзию» зимы.

17.3. Денотация и коннотация: смешанные термины

Редкость и скудость риторической системы на уровне означающего объясняются постоянным давлением денотации на описание одежды. Это давление с очевидностью осуществляется всякий раз, когда Мода располагается как бы между терминологическим и риторическим уровнями, как бы не в силах сделать между ними выбор, когда каждый риторический элемент речи наполняется каким-то сожалением о терминологии или искушением ею; причем таких случаев очень много. Взаимовключение двух систем происходит в двух пунктах – в некоторых вариантах и в смешанных прилагательных, как мы назвали это явление[2]. Мы уже показывали бегло, что некоторые варианты, хоть и принадлежащие к системе денотации

[1] В оригинале обыгрываются созвучные по-французски «сапожки» [les botillons] и «каштаны» [les marrons]. – *Прим. перев.*

[2] См. выше, 4, 3.

или, по крайней мере, относимые к перечню элементов первичного кода (поскольку они связаны с вариациями вестиментарного смысла), обладают известной риторической значимостью: например, существование вариантов *маркированности* или *регуляции* фактически зависит от чисто терминологического выражения, так что их было бы трудно специфически «выразить» в реальной одежде (а не в одежде-описании); словесная природа предрасполагает их к риторике, хотя они и не могут оторваться от плана денотации, располагая означающим, которое принадлежит к вестиментарному коду. Что же касается смешанных прилагательных, это все те прилагательные, которые в системе языка обладают одновременно материальным и нематериальным смыслом, – например, *маленькое, блестящее, простое, строгое, шуршащее* и т.д.; своим материальным смыслом они принадлежат терминологическому уровню, а своим нематериальным смыслом – уровню риторическому. В *маленьком* (уже проанализированном в других местах)[1] границу между двумя системами определить легко, потому что денотативный смысл слова непосредственно занимает место в парадигме, принадлежащей к вестиментарному коду (варианте величины); а вот такие прилагательные, как *милое, доброе* (*добрый дорожный плащ*), *строгое,* принадлежат к плану денотации лишь приблизительно: *милое* включается в смысловую область *маленького, доброе* – в область *толстого,* а *строгое* – в область *гладкого* (без украшений).

17.4. Означаемые-означающие

Давление денотации осуществляется и в другом пункте системы. Некоторые термины могут рассматриваться одновременно как означаемые и означающие; в высказывании *мужской свитер мужской* является означаемым, поскольку свитер знаменует собой реальную мужественность (область внешнего мира), но это также и означающее, поскольку стертость мирского смысла позволяет термину характеризовать просто определенное состояние одежды. Здесь перед нами диахроническое явление, которое уже не раз приходилось отмечать выше: некоторые виды одежды функционируют как бывшие означаемые, «окаменевшие» до состояния означающих (*спортивная рубашка, туфли Ришелье*); смешанное прилагательное нередко знаменует собой исходное состояние этого процесса, тот неустойчивый миг, когда означаемое вот-вот

[1] См. выше, 3, 11; 4, 3.

«сгустится», затвердеет и станет означающим: мужское – это означаемое до тех пор, пока мужественность является более или менее отклоняющимся качеством женского костюма; но если маскулинизация данной вещи институционализируется (хотя и не станет полной – ведь для образования смысла должна оставаться возможность выбора между мужским и женским)[1], то *мужское* окажется столь же «непрозрачным» признаком, как и *спортивное;* в качестве чистого означающего оно станет особой видовой категорией одежды; между происхождением термина как означаемого и его превращением в означающее имеется своеобразное диахроническое колебание[2]. И вот такая «окаменелость» означаемого, его превращение в означающее с неизбежностью направлено в сторону некоторой денотации, поскольку тем самым система незаметно превращается из инертной эквивалентности (означающее ≡ означаемое) в терминологическую номенклатуру, которая уже готова к использованию в транзитивных целях (для пошива вещи). Признавая давление денотации на вестиментарную часть своей системы (или, по крайней мере, делая возможным тесное взаимопроникновение риторического и терминологического уровней), Мода вспоминает о том, что должна помогать в пошиве вещей – хотя бы утопически. Отсюда скупость и уклончивость ее риторической системы, когда она затрагивает одежду как таковую.

II. РИТОРИЧЕСКОЕ ОЗНАЧАЕМОЕ ОДЕЖДЫ: МОДЕЛИ

17.5. Когнитивные модели: «культура»

Хотя риторическая система одежды и скудна, все же она кое-где проявляется. Каково ее означаемое?[3] Поскольку

---

[1] Хотя вся модная одежда является женской в буквальном смысле, *женское* остается коннотативным термином (нередким в словаре Моды) – потому что между мужским и женским сохраняется напряжение; существование этой пары на уровне стилей делает возможной коннотацию одного и другого ее членов.

[2] Куда относить такие означающие-означаемые? Если матрица уже заполнена некоторым вариантом, смешанный термин вытесняется в область мирского *(пышные, шуршащие нижние юбки);* если же смешанное прилагательное непосредственно сталкивается с видовой категорией *(шуршащие нижние юбки),* то оно приобретает смысл варианта (в данном случае – облегания).

[3] Мы говорим о единственном означаемом, поскольку риторическое означаемое «туманно» (см. выше, 16, 6).

ку Мода отвергает «поэтику» одежды, то это не «воображение» субстанций – это комплекс социальных моделей, которые можно распределить по трем основным семантическим полям[1]. Первое из этих полей образовано сетью культурных, или когнитивных, моделей. Означающее этого комплекса – обычно метафорическое наименование видовой категории: *платье, которое охотно написал бы Мане; этот ядовито-розовый цвет очаровал бы Тулуз-Лотрека;* таким образом, ряд предметов и стилей, возведенных в достоинство культуры, дают свое имя одежде; это, если угодно, формирующие модели знака, учитывая, конечно, что аналогическая связь между эпонимным термином и его моментальным воплощением обладает сугубо риторической значимостью, – поместить платье под «знаком» Мане значит не столько наименовать некоторую форму, сколько продемонстрировать некоторую образованность (такая двойственность как раз и характерна для коннотации); культурная референция настолько эксплицитна, что в подобных случаях толкуют о *вдохновении, реминисценции*[2]. Есть четыре основных эпонимных темы: Природа (*платья-цветы, платья-облака, шляпки в цвету* и т.д.); География, окультуренная под знаком экзотики (*блузка в русском стиле, черкесское украшение, самурайская туника, рукав-пагода, регат тореро, калифорнийская рубашка, тона греческого лета*); История, предоставляющая главным образом общие модели («силуэты»), в противоположность Географии, которою вдохновляются «детали» (*мода 1900 года, сладостный стиль 1916 года, силуэт в стиле ампир*); наконец, Искусство (живопись, скульптура, литература, кино), самая богатая из вдохновляющих тем, которая в риторике Моды отмечена полнейшим эклектизмом, – главное, чтобы референции были общеизвестными (*новый силуэт Танагра, утренние платья в стиле Ватто, краски Пикассо*)[3]. Разумеется, как это и свойственно коннотации, означаемым всех таких риторических означающих является, собственно, не модель,

---

[1] Напомним, что в применяемой здесь терминологии термин *семантический* отсылает к плану содержания, а не выражения.

[2] *«У Моды-59 нет ничего и есть все: она живет реминисценциями то из Жижи* [героиня одноименного романа Колетт. – *Прим. перев.*], *то из Мане, то из Виньи и Жорж Санд»*. Бывает и еще более прямое выражение – *заимствование,* еще одно литературное понятие.

[3] Высокая Мода как таковая тоже может образовывать культурную модель, и тогда знаменитые кутюрье служат своего рода означаемыми *(стиль Шанель, Шанель-look)*.

даже понимаемая в общеродовом смысле (Природа, Искусство и т.д.), – обозначить стараются самое идею культуры, причем с помощью ее же собственных категорий, эта культура всегда является «светской», то есть в конечном счете школьной: История, География, Искусство и Естествознание – именно так подразделяются знания старшеклассницы; модели, вперемешку предлагаемые Модой, заимствуются из интеллектуального багажа «скромной и модной» девицы (как выразилась бы Мода), которая слушает популярные лекции в Лувре, иногда посещает выставки, а во время поездок – музеи, и читала кое-какие знаменитые романы. Впрочем, образуемая и обозначаемая таким образом социокультурная модель может быть всецело проективной: ничто не заставляет ее совпадать с реальным статусом читательниц модных журналов; вероятно даже, что она просто изображает чуть более высокий статус, чем их собственный.

17.6. Аффективные модели: «умильность»

Вторая группа моделей, используемых в риторическом означаемом, включает в себя аффективные модели. Здесь также следует исходить из означающего. Очень быстро выясняется, что, когда письмо Моды не является сублимированно-«культурным», оно оказывается прямо противоположным – фамильярным, даже интимным, несколько инфантильным; используется язык домохозяйки, построенный на оппозиции двух главных терминов – *добротное* и *маленькое* (эти два слова понимаются здесь в коннотативном смысле). *Добротное* («добротные костюмы из грубой шерсти») несет в себе сложное представление о защищенности, тепле, прямоте, простоте, здоровье и т.д.; а *маленькое* (которое нам уже часто встречалось) отсылает к столь же благим ценностям (Мода всегда эвфемична), но в центре этого понятия – идея не защиты, а обольщения (в смысловую зону *маленького* входят *симпатичное, миленькое*). Оппозицией *добротное / маленькое* может разделяться терминологически однородный смысл (чем доказываются реальность и автономия риторического плана): *веселое* отсылает к *маленькому,* а *радостное* – к *добротному;* конечно, эти два полюса соответствуют двум из классических мотиваций одежды – защите и украшению, теплу и изяществу; но опирающаяся на них коннотация – иная; ею передается некая дочерняя тональность, взаимодополнительное отношение *добрая-мамочка / милая-дочка;* одежда оказывается то любящей,

то любимой – это можно назвать ее «умильностью». Итак, означаемым является здесь приписываемая одежде роль одновременно матери и ребенка. Эта роль представлена со всеми отголосками детства: одежду любят описывать в легендарном духе (*платье принцессы, чудо-платье, Король Пальто I*), вестиментарная умильность смыкается здесь со сказками о королях, которые, как известно, имеют широкое хождение в современной массовой культуре под прикрытием хроникальных жанров.

17.7. «Серьезность» Моды

При всей своей внешней противоположности, культурная модель и модель «умильности» имеют общую направленность, так как ситуация, в которую они помещают читательницу Моды, – одна и та же, это ситуация воспитания и детства; простейший семантический анализ позволяет совершенно точно зафиксировать психологический возраст такой идеальной читательницы: это девушка, которая учится в лицее, а дома еще играет в куклы, даже если эти куклы уже не более чем безделушки, украшающие полку над ее диваном. Вообще, вестиментарная риторика связана с глубокой двойственностью детских ролей в современном обществе: ребенок преувеличенно инфантилен дома и преувеличенно серьезен в школе; эту преувеличенность следует понимать буквально – Мода одновременно и *слишком* серьезна и *слишком* легкомысленна, и в такой игре искусно дополняющих друг друга эксцессов она находит выход из фундаментального противоречия, которое все время грозит разрушить ее ненадежные чары: в самом деле, Мода не может быть буквально серьезной, это значило бы пойти наперекор здравому смыслу (к которому она принципиально почтительна), обычно считающему деятельность Моды досужими пустяками; но она не может быть и ироничной, подвергая сомнению свою собственную суть; в ее речи одежда должна оставаться и чем-то сущностно важным (она должна переживаться) и второстепенным аксессуаром (как оценивает ее здравый смысл); в результате риторика Моды то возвышенна, опираясь на традицию номинальной культуры, то фамильярна, отбрасывая одежду в мир «пустяков»[1]. Впрочем, вполне вероятно, что это совме-

[1] Другое развитие этого «минимизирующего» языка (но уже в ином этическом масштабе) представлено темой «потешного» (которая встречается все чаще, но только в модной фотографии – см. приложение II).

щение слишком серьезного и слишком легкомысленного, на котором основана риторика Моды[1], просто воспроизводит в сфере одежды мифическую ситуацию Женщины в западной цивилизации – существа одновременно возвышенного и инфантильного.

17.8. Виталистская модель: «деталь»

Есть еще третья модель, присутствующая в риторике одежды и не связанная ни с возвышенностью, ни с легкомысленностью Моды, поскольку она, по-видимому, близко соответствует реальным (экономическим) условиям создания Моды. Ее означающее образуется всевозможными метафорическими вариациями термина «деталь» (который и сам представляет собой смешанный, коннотативно-денотативный термин, поскольку принадлежит также и к перечню родовых категорий)[2]. «Деталь» предполагает две постоянных и взаимодополнительных темы: неуловимость[3] и творчество; образцовой метафорой служит здесь *крупица,* ничтожное зернышко, из которого вырастает урожай: «крупица» какого-нибудь «пустячка» – и вот уже весь костюм проникнут смыслом Моды: *крохотный пустячок, который все меняет; эти пустячки все и создают; мелкая деталь изменит весь облик; детали гарантируют вашу личность* и т.д. Придавая большую семантическую власть *пустячку,* Мода, очевидно, просто следует своей системе, чьи матрицы и цепи имеют задачей именно просвечивать смыслом инертные материалы; со структурной точки зрения, модный смысл – это дистантный смысл; и в такой структуре смыслоизлучающим ядром как раз и является «пустячок», он важен не по величине, а по энергетическому потенциалу, деталь распространяется на все целое, *пустячок* [rien, букв. «ничто». – *Прим. перев.*] может означать *все.* Но такое виталистское воображение развивается не само по себе; судя

---

[1] Будь это диалектикой серьезного и легкомысленного, то есть будь легкомысленность Моды *непосредственно* расценена как абсолютно серьезная, – то было бы одной из высших форм литературного опыта; именно так развивается диалектика Моды у Малларме («Последняя Мода»).

[2] Примеры: *находки, дополнения, идеи, изощрения, нотка, крупица, акцент, фокус, чуточка, пустячок.*

[3] Тему «пустячка» можно в свою очередь варьировать, истончая до полной невыразимости (что и есть метафора жизни): *к платьицу какой-нибудь поясок; воротничок примерно как у Клодины* [героиня цикла романов Колетт. – *Прим. перев.*].

по всему, риторика детали приобретает все большее распространение, и причина тут экономическая – становясь (благодаря журналам и бутикам) массовой ценностью, Мода должна вырабатывать такие смыслы, производство которых не казалось бы дорогостоящим; именно так обстоит дело с «деталью» – ее достаточно, чтобы преобразовать неосмысленное в осмысленное, старомодное в модное, а вместе с тем стоит она недорого; с помощью такой особой семантической техники Мода из сферы роскоши как бы переходит в практику одежды, доступной небогатым людям; но вместе с тем, сублимируясь под названием *находки,* та же недорогая деталь сближается с достоинством абстрактной идеи; беспричинная и достославная, как и идея, она освящает собой демократизм домашних бюджетов, в то же время поддерживая аристократизм вкусов.

III. РИТОРИКА И ОБЩЕСТВО

17.9. Риторика и публика Моды

Риторическое означаемое модных описаний (когда оно существует) относится не к поэтике субстанций, а лишь к психосоциологии ролей. Тем самым становится возможным создать социологию Моды, исходящую непосредственно из ее семантики: раз Мода всецело является знаковой системой, то вариации риторического означаемого, вероятно, соответствуют вариациям ее публики[1]. Действительно, в рамках изучаемого корпуса наличие или отсутствие вестиментарной риторики отсылают к разным по типу журналам. Скудость риторики, то есть сильная денотация, соответствует, по-видимому, публике сравнительно высокого социального уровня[2]; и наоборот, сильная риторика, широкая разработка культурного и «умильного» означаемого соответствуют публике более простонародной[3]. Такая оппозиция имеет свое объяснение: можно сказать, что чем выше уровень жизни, тем больше шансов, что предлагаемая (в виде описания) одежда будет воплощена в реальности, и тогда в

[1] Поскольку здесь не ставится задача создать социологию Моды, то данные замечания носят чисто приблизительный характер; однако с методологической точки зрения не составило бы никаких трудностей социологически охарактеризовать уровень каждого из модных журналов.

[2] Журналы типа «Жарден де мод», «Вог».

[3] Журналы типа «Элль».

права вступит денотация (о ее транзитивном характере уже было сказано); наоборот, если уровень жизни низок, то вещь остается нереализуемой, денотацию не к чему применить, и ее бесполезность приходится компенсировать сильной системой коннотации, суть которой – побуждать читателя к утопической инвестиции грез; о *платье, которое охотно написал бы Мане,* легче грезить, чем реально его сшить. Однако этот закон, по-видимому, действует не без ограничений: например, культурная инвестиция возможна лишь постольку, поскольку данный образ все же доступен группе, к которой она обращена: то есть коннотация сильна там, где существует напряжение (и равновесие) между двумя смежными социальными статусами – реальным и воображаемым; греза, пусть и утопическая, должна быть не слишком далекой; если же спуститься еще на одну ступень социопрофессиональной лестницы, то культурный образ становится скудным, и система вновь тяготеет к денотации[1]; итак, получается кривая в форме колокола – на вершине сильно коннотативная система и публика со средним статусом, а на обоих концах сильно денотативные системы и публика либо с низким, либо с высоким статусом; однако в этих двух последних случаях денотация неодинакова – в роскошных журналах денотация предполагает богатую одежду с множеством вариаций, даже если описывает ее точно, без риторики; а в народном журнале денотация скудна, так как обращена на дешевую одежду, объявляя ее общедоступной; утопия, как и положено, занимает среднее положение между практикой бедняка и практикой богача[2].

[1] Журналы типа «Эко де ла мод» (в недавнем прошлом – «Петит эко де ла мод»).

[2] Это явление еще раз встретится нам при анализе риторики означаемого (см. след. главу).

18. РИТОРИКА ОЗНАЧАЕМОГО: МИР МОДЫ

Я секретарша – я люблю быть безупречной.

I. ИЗОБРАЖЕНИЕ МИРА

18.1. Метафора и паратаксис: роман Моды

Когда означаемое вестиментарного кода эксплицитно[1], этим кодом внешний мир разбивается на семантические единицы, которыми затем завладевает риторика, чтобы их «украсить», упорядочить и выстроить из них настоящее видение мира: *вечер, прогулка, весна* – это бродячие единицы, пришедшие из внешнего мира, но не предполагающие никакого конкретного «мира», никакой определенной идеологии; поэтому на уровне вестиментарного кода мы и не стали их классифицировать[2]. Это риторическое построение мира, которое можно сравнить с настоящей космогонией, происходит двумя основными путями (уже указанными с связи с риторическим означающим)[3]: посредством метафоры и паратаксиса. Мирская метафора обычно имеет целью превратить обычную (то есть понятийную) семантическую единицу в оригинальную, как бы случайную (даже если в риторическом плане эта случайность отсылает к стереотипу); так, в высказывании *для деревенских прогулок и посещений фермы ваши платья должны быть цветными* метафорическая избыточность (*посещения фермы*) прибавляет к элементам первичного кода (*прогулка • деревня*), с одной

[1] Когда это означаемое имплицитно (комплексы В), таким означаемым является Мода; ее риторика совпадает с риторикой знака (след. глава); в данной же главе речь может идти только о комплексах А.

[2] См. выше, 13, 9.

[3] См. выше, 16, 4.

стороны, видение предмета (фермы), которым подменяется умственное постижение понятия (деревни), а с другой стороны, намек на фиктивное социальное положение, идущее от целой традиции литературы для девушек (*посещение* фермы предполагает, что героиня приходит из замка, дворянского гнезда, из места досуга, чтобы увидеть несколько экзотическое зрелище – смешанную сущность деревни и труда). Что же касается паратаксиса, то он расширяет власть метафоры, отталкиваясь от дискретных ситуаций и объектов и окутывая их так называемой «атмосферой»; в высказывании *это блейзер для девушки-англофилки, возможно, увлекающейся Прустом и проводящей каникулы на берегу моря* каникулы, море, девушка, английский стиль и Пруст своим простым повествовательным соседством воссоздают хорошо известное в литературе место – нормандский пляж, Бальбек, стайку девушек в цвету. Так рождается комплекс предметов и ситуаций, связанных между собой уже не логикой обычаев или знаков, а правилами совсем иного рода – правилами рассказа; риторика переносит семантические единицы из чисто дискретной комбинаторики в живую картину или же из структуры в событие; действительно, роль риторики именно в том, чтобы из структурных элементов (семантических единиц вестиментарного кода) создавать кажущийся событийный ряд, и именно поэтому риторика Моды является *искусством* (оставляя в стороне вопрос о ее *ценности*); действительно, рассказ позволяет одновременно и осуществить и скрыть структуру, которой он вдохновляется; ферма подтверждает собой деревню, но скрадывает ее абстрактную (семантическую) природу, придавая ей другие, новые ценности; чистую комбинацию знаков компенсирует, но не разрушает кажущаяся *переживаемость* (то есть в тенденции невыразимость). Короче говоря, устанавливается игровое равновесие между кодом и его риторикой – фундаментальная двойственность, по сих пор позволявшая роману быть одновременно и структурой и событием, собранием сущностей (ролей, моделей, амплуа, характеров) и связным рассказом. В романическом повествовании Моды вес структуры очень велик, так как с информационной точки зрения его метафоры и паратаксисы банальны, то есть взяты из уже хорошо известных единиц и комбинаций; но зато вся структура в целом оправдывается событием; пожалуй, такую вырожденную форму структуры –

или робко-зачаточную форму события – можно назвать *стереотипом*; именно на стереотипе держится равновесие всей модной риторики, именно он позволяет выдавать вполне успокоительные сообщения, в то же время смутно кажущиеся чем-то *невиданным* (можно сказать, что стереотип функционирует как не вполне опознанное воспоминание). Такова структурная роль романического тона, выработанного риторикой означаемого, – маскировать структуру под внешностью события.

18.2. Аналитический принцип: понятие «труда»

Каков же «сюжет» этого романа, иными словами, каково означаемое риторики Моды, когда она говорит о «внешнем мире»?[1] Как уже говорилось и будет говориться в дальнейшем[2], наименовать его можно лишь с помощью нового, аналитического метаязыка. Как представляется, понятием, лучше всего объясняющим когерентность мира Моды или, если угодно, не противоречащим ни одному из его признаков, является понятие труда[3]. Конечно, в своих наиболее распространенных и наиболее насыщенных представлениях риторика Моды изображает не труд, а, напротив, праздность; но только это взаимодополнительная пара – мир Моды есть изнанка труда; поэтому в первую сеть риторических означаемых войдут все единицы (а также их метафоры или частичные паратаксисы), имеющие отношение к человеческому делу, пусть даже это дело и отмечено некоторой ирреальностью; вообще говоря, таковы все функции и ситуации, из которых выступает либо некоторая деятельность (пусть даже праздная), либо предполагаемые обстоятельства, в которых она осуществляется; а поскольку дело Моды в конечном счете всегда представляет собой лишь декоративный атрибут ее бытия (в чем и заключается его ирреальность), поскольку труд всегда представляется в окружении множества психологических сущностей и личностных моделей, поскольку в Моде труд не создает человека, а сам ему следует, то во вторую сеть риторических означа-

[1] Напомним, что мы вправе говорить о единственном риторическом означаемом (даже если оно состоит из нескольких мотивов), потому что в риторическом плане означаемое «туманно».

[2] См. выше, 16, 5; 16, 7 и ниже, 20, 13.

[3] А.-Ж.Греймас уже предлагал классифицировать языковые означаемые по отношению к этому понятию: в символическом плане языка *техникам* (означаемым) должны соответствовать *лексики* (A.-J.Greimas, «Le problème de la description mécanographique», in *Cah. de lex.*, I, 1959, p. 63).

емых войдут все единицы, имеющие отношение к той или иной сущности человека. Таким образом, роман Моды строится вокруг двух отношений эквивалентности: в первом плане Мода прочитывается как деятельность, определенная либо сама по себе, либо благодаря своим обстоятельствам времени и места (*если вы хотите обозначить, что делаете то-то, оденьтесь так-то*); во втором же плане она прочитывается как идентичность (*если вы хотите быть такой-то, вам нужно одеваться так-то*). В конечном счете носительница модной одежды подчиняется четырем вопросам: *кто? что? где? когда?* Ее одежда (утопическая) всегда отвечает как минимум на один из этих вопросов[1].

II. ФУНКЦИИ И СИТУАЦИИ

18.3. Деловые и праздничные ситуации

В области дела модная женщина всегда определяется одним из трех вопросов: что? (транзитивность), когда? (темпоральность), где? (локальность). Как мы видим, «дело» следует понимать в широком смысле: поступок вполне может быть представлен лишь в форме сопровождающих его обстоятельств (времени и места). Фактически Мода не знает настоящей транзитивности[2]; скорее она упоминает о том, каким образом субъект создает свою ситуацию по отношению к предполагаемой среде, где он действует: охота, бал, шопинг – все это типы социального поведения, но не техники. В Моде дело как бы срывается: ее субъекта в момент действия одолевает представление о всяких сущностях; одеваться *для дела* – это значит, вообще-то, не действовать, а демонстрировать сущность действия, не принимая его реальности. Соответственно любые транзитивные ситуации в Моде представляют собой *занятия,* то есть способы прежде всего применить сущность субъекта, а не действительно преобразовать реальность. При этом понятийное поле дела становится неподвижным и структурируется как сложная четырехчленная оппозиция; в ней два полярных тер-

---

[1]

Кто?	*БЫТИЕ*	Сущности и модели
Что? Когда? Где?	*ДЕЛО*	Функции и ситуации

Мы начнем с описания функций и ситуаций.

[2] Упрек, предъявляемый западной Моде в Советском Союзе: она не оформляет рабочую одежду.

мина – *ситуации деловые и праздничные;* один сложный термин, связанный и с деловым и с праздничным началом, – *спорт;* и один нейтральный термин (ни деловое, ни праздничное), *незанятость.* Собственно деловые ситуации очень скудны: работа в них неопределенная[1], и в Моде именуются лишь очень периферийные виды деятельности (деловые встречи, шопинг, домашнее хозяйство, любительские поделки, уход за садом); главное остается неопределенным, а то, что определяется, – второстепенно. Праздничные ситуации представлены богато, они наиболее социализированы: момент развлечения в них по большей части поглощен моментом социального самопредставления (балы, театр, торжественные церемонии, коктейли, гала-предствления, приемы в саду и в доме, танцульки, обеды, визиты). Что касается спорта, то необычайное почтение, которым он пользуется в Моде, обусловлено, пожалуй, именно его компромиссной природой – с одной стороны, застывая в форме означающего (*спортивная рубашка*), он подходит к любым деловым ситуациям (при этом *спортивное* оказывается сродни *практичному*), а с другой стороны, как означаемое он совершает особое, роскошное дело, бесполезную транзитивность, он носит одновременно и деловой и праздничный характер (охота, ходьба, гольф, туризм). Аморфный термин редок (но все же показателен): *для дней, когда вам нечего делать,* – в мире, где все время нужно кем-то быть или что-то делать, незанятость сама по себе имеет статус деятельности; более того, эта отрицательная деятельность как раз и может быть обозначена одной лишь риторикой.

18.4. Ситуации времени: весна, отпуск, уик-энд

В Моде праздник обладает тиранической властью, подчиняя себе время: время Моды – это по преимуществу праздничное время. Конечно, в масштабе года у нее есть детальный календарь сезонов и предсезонов, а в масштабе суток – очень полное расписание достойных упоминания моментов (9, 12, 16, 18, 20 часов, полночь); однако привилегированное положение занимают три момента: среди времен года – весна, в масштабе года – отпуск, а в масштабе недели – уик-энд. Конечно, для каждого сезона есть своя Мода, и все же весенняя Мода – самая праздничная из всех. Почему? потому что вес-

[1] Иначе обстоит дело, когда мы переходим к бытию субъекта, определяемому через его труд в форме социопрофессиональной роли (см. ниже, 18, 7).

на – сезон одновременно чистый и мифически нагруженный; чистый, потому что к нему не примешивается никаких других означаемых (летняя Мода – это Мода отпусков, осенняя – Мода нового учебного года, а зимняя – Мода труда); мифически нагруженный – благодаря оживлению природы; это оживление Мода приписывает себе, предоставляя своим читательницам (если не покупательницам) возможность ежегодно соучаствовать в реализации векового мифа; для современной женщины весенняя Мода – это отчасти то же самое, чем были для древних греков великие дионисийские празднества или же антестерии. Отпуск складывается из целого комплекса ситуаций: главным фактором здесь является время в своей цикличности (годовой круговорот) и погода как круговорот климатический (солнечный), но Мода вводит и другие обстоятельства и ценности – природу (море, деревню, горы) и определенные формы деятельности (путешествие, купание, жизнь на лоне природы, посещение музеев и т.д.). Что же касается уик-энда, его значимость очень богата: географически он образует промежуточную область между городом и деревней, то есть переживается (и вкушается) как определенное отношение; уик-энд – это глоток деревенского воздуха, то есть особо утонченная сущность деревни, чудесным образом постигаемая в наияснейших знаках (прогулках, каминном огне, старинных домах), а не в незначащей непрозрачности (скуке, трудах); во временном плане это Воскресенье, сублимированное благодаря своей продолжительности (два-три дня); разумеется, уик-энд несет в себе и социальную коннотацию – он противостоит тривиально-простонародному Воскресенью, что подтверждается дискредитацией вестиментарной версии последнего, понятия «разодеться по-воскресному»[1].

18.5. Ситуации места: пребывание на месте и поездка

Тот же самый разрыв с обыденной реальностью заложен и в глубине всех речевых упоминаний места. Для Моды (как для Лейбница) быть в некотором месте – значит пересекать его; соответственно главное место Моды – путешествие; «пребывания» же сами по себе лишь полюса той же функции перемещения (*город / деревня / море / горы*), а

[1] В то же время обычай «одеваться по-воскресному» – важнейший факт реальной одежды; его по-прежнему практикует значительная часть Франции; стандартное имущество простых людей (скажем, шахтеров) включает в себя лишь два костюма – рабочий (вернее, чтобы ходить на работу) и воскресный.

страны и области – места, зовущие к себе. В географии Моды отмечены два вида «других мест»: места утопические, представляемые всевозможной экзотикой (экзотика – это география, окрашенная культурой)[1], и реальное «другое место», взятое Модой извне себя самой, из сложной экономико-мифической картины современной Франции, – это *Побережье*[2]. Стремясь к этим местам или пересекая их, Мода тем не менее переживает их как места абсолютные, которые она должна с первого взгляда постигать в их сущности; она живет непосредственно погруженной в некоторое пространство или стихию, хотя на самом деле они всегда даны лишь в проекте; так, климат – важнейшее означающее Моды – всегда является пароксизмом какой-то стихии, на что указывают многочисленные выражения превосходной степени типа *полное* или *сплошное* (*сплошное солнце, полное солнце, сплошной лес, плотный ветер*); Мода – это стремительная смена абсолютных мест.

18.6. Изображение дела

Как мы видим, семантическая дисконтинуальность вестиментарного кода (содержащего лишь дискретные единицы) воспроизводится и в плане риторики, в форме раздельных сущностей; коннотациями своей вторичной системы Мода членит человеческое дело не на структурные единицы, открытые для комбинаторики (как их можно было бы представить при анализе последовательности технических операций), а на жесты, которые сами в себе несут свою трансцендентность; можно сказать, что риторика имеет здесь задачей преобразовывать обычаи в обряды – в плане коннотации *уик-энд, весна, Побережье* представляют собой «сцены», в том смысле какой это слово может иметь в литургии, а еще более того в теории фантазма; действительно, в конечном счете речь идет об абсолютных проекциях, бесконечно повторяемых и бесконечно сладостных; риторическое дело Моды неподвластно времени; оно не преодолевает никакой толщи, а значит и не знает износа и скуки; предполагаемое дело Моды никогда не начинается и ничем не исчерпывает-

---

[1] В наши дни экзотика включает в себя не только дальние страны, но и «звездные» места, посещаемые богами-олимпийцами: Капри, Монако, Сен-Тропе.

[2] Здесь эксцентрично все, что не связано с югом: *практично на любых пляжах – даже и не южных.*

ся; конечно, оно образует собой сладостную грезу, но эта сладость фантазматически «сокращена» до абсолютного мига, освобождена от всякой транзитивности, поскольку стоит сказать о шопинге и уик-энде, как их уже не приходится более «претворять в дело»; здесь перед нами двойственное качество поступка в Моде – он одновременно и сладостен и интеллигибелен. В приложении к делу риторика Моды – это «препарирование» (в химическом смысле слова) человеческой деятельности с целью освободить ее от основных нежелательных элементов (таких как отчуждение, скука, ненадежность, а на более фундаментальном уровне – невозможность), а вместе с тем в полной мере сохранить ее сущностное удовольствие и успокоительную ясность знака; в том, чтобы *заниматься шопингом,* больше нет ничего невозможного, разорительного, утомительного, затруднительного, безрезультатного; весь эпизод сводится к чистому ощущению – редкостному, тонкому и одновременно сильному, где сливаются воедино безграничная покупательная способность, обещание стать красивой, наслаждение городом и радость от совершенно праздной сверхактивности.

III. СУЩНОСТИ И МОДЕЛИ

18.7. Социопрофессиональные модели

После того как дело сведено к таблице сущностей, не остается и разрыва между (риторической) деятельностью модной женщины и ее социопрофессиональным статусом; в Моде труд – лишь предмет отсылки, он придает определенную идентичность, а затем тут же ирреализуется; *секретарша, продавщица книг, пресс-атташе, студентка* – все это «имена», своего рода природные эпитеты, служащие для парадоксального обоснования того, что можно было бы назвать *бытием дела;* логично поэтому, что фигурирующие в Моде (впрочем, редко) профессии характеризуются не техническими действиями, а создаваемой ими ситуацией; скажем, секретарша (о ней речь идет часто) – это не женщина, которая печатает на машинке, раскладывает бумаги и разговаривает по телефону, а привилегированное существо, приближенное к директору и сопричастное по смежности к его высшей сущности (*я секретарша, я люблю быть безупречной*). Когда Мода наделяет женщину какой-либо профессией, то эта профессия ни вполне благородная (было бы неблаговидно, чтобы женщина ре-

ально составляла конкуренцию мужчине), ни вполне низкая: это всякий раз какая-либо «чистая» профессия – секретарша, декоратор, продавщица книг, – да к тому же особого типа, который можно назвать трудом преданности (каким раньше был труд сиделки и чтицы при пожилой даме): при этом идентичность женщины образуется на службе Мужчине (хозяину), Искусству, Мысли, но эта подчиненность сублимируется благодаря кажущейся приятности труда и эстетизируется благодаря кажущейся соотнесенностью со «светом» (где всегда очень важно показное самопредставление, поскольку демонстрируется одежда). Такая своеобразная дистанция между *ситуацией* труда и его технической нереальностью позволяет модной женщине совмещать нравственность (поскольку труд – моральная ценность) с праздностью (поскольку труд мог бы запачкать). Этим объясняется, что Мода одинаково говорит и о труде, и о праздности; труд в ней всегда пуст, а удовольствие всегда динамично, исполнено воли и едва ли не труда; осуществляя свое право на Моду, пусть и посредством фантазмов о самой невероятной роскоши, женщина как бы все время *что-то делает.* Существует и особый статус, представляющий в чистом виде эту замечательную диалектику праздности, возведенной в ранг высшего назначения, где есть и очень тяжелый труд и нескончаемый отпуск, – таков статус «звезды» (нередко используемый в риторике Моды): звезда – это образец (это не может быть ролью), поэтому она занимает место в мире Моды лишь в рамках целого пантеона (Дани Робен, Франсуаза Саган, Колетт Дюваль)[1], каждое божество которого предстает одновременно и вполне праздным и сугубо занятым.

18.8. Характерологические сущности: «личность»

Насколько беден набор профессиональных моделей, настолько же богата коллекция психологических сущностей: *проворная, непринужденная, шаловливая, пикантная, скромная, уравновешенная, легкая в общении, дерзкая, изысканная, кокетливая, серьезная, наивная* и т.д.: модная женщина – это целое собрание отдельных мелких сущностей, весьма сходных с «амплуа» в классическом театре; собственно, сходство это и не случайно, поскольку в Моде женщина демонстрируется словно в сценическом представлении, так что обычное

[1] Звезда обладает царственной сущностью – достаточно быть с нею одной крови, чтобы тоже стать моделью (*г-жа Саган-старшая*).

личностное свойство, будучи высказано в форме прилагательного, на самом деле вбирает в себя всю суть личности; в словах *кокетливая* или *наивная* происходит совмещение субъекта с предикатом, той, которая существует, с тем, что о ней говорят. Такая психологическая дискретность имеет несколько преимуществ (обычно ведь любая коннотация оценивается как алиби); во-первых, она привычна, исходит из упрощенной версии классической культуры, которую можно встретить также в психологии гороскопов, хиромантии, элементарной графологии; во-вторых, она ясна, поскольку дискретное и неподвижное всегда считаются более интеллигибельными, чем связное и подвижное; к тому же она позволяет создавать наукообразные, то есть авторитарно-успокоительные типологии (*«Тип A: спортивный, B: авангардный, C: классический, D: работа-прежде-всего»*); наконец, в-третьих, и это главное, она делает возможной настоящую комбинаторику характерологических единиц и, по сути, служит технической основой для иллюзии почти бесконечного личностного богатства, которое в Моде именно и называют *личностью;* в самом деле, модная личность – это количественное понятие; в противоположность другим сферам, она здесь определяется не обсессивной силой какой-нибудь черты – это прежде всего оригинальная комбинация расхожих элементов, перечень которых всегда задан заранее; личность здесь не сложная, а *составная*; в Моде индивидуализация личности зависит от числа используемых элементов, а особенно от их как можно большей внешней противоречивости (*мягкие и гордые, строгие и нежные, суровые и непринужденные*): такие психологические парадоксы имеют ностальгический смысл, в них сказывается мечта о тотальности, где человек мог бы быть всем сразу и не должен был бы выбирать – а значит, и отвергать – какую-либо отдельную черту (как известно, Мода не любит выбирать и тем самым кого-либо огорчать); при этом парадоксальным является сохранение обобщенных характеров (которые единственно и совместимы с Модой как институцией) в строго аналитическом состоянии – как обобщенность накопления, а не синтеза; тем самым модная *личность* одновременно и невозможна, и всем знакома.

18.9. Идентичность и инаковость: имя и игра

Для Моды такое накопление мелких (порой даже противоположных) психологических сущностей – это просто сред-

ство придать человеческой личности двойственный статус, одновременно индивидуальный и множественный, в зависимости от того, рассматривается ли собрание признаков как синтетическое целое или же, напротив, за человеком признается свобода скрывать свою суть за одной или другой из таких единиц. Отсюда две мечты, которые Мода предлагает женщине: мотив идентичности и мотив игры. Мотив идентичности (быть *собой,* и в качестве таковой добиться признания у окружающих) встречается, по-видимому, во всех произведениях массовой культуры и во всех деталях поведения тех, кто с ними связан, – усматриваем ли мы в них поведение отчужденных классов или же компенсаторные поступки, реакцию на «обезличенность» массового общества; в любом случае мотив идентичности выражается главным образом в утверждении имени, так, словно имя магически воплощает собой личность; в Моде имя не может быть заявлено напрямую, поскольку читательница модного журнала безымянна, но очевидно, что именно собственное имя служит предметом ее мечтаний, просто она переносит свою идентичность на условные личности Моды, дополняющих собой обычный пантеон звезд не потому, что происходят из круга знаменитых актрис, а просто потому, что обладают именем, – каких-нибудь *графиню Альбер де Мун, баронессу Тьерри ван Зуплен;* конечно, здесь есть коннотация аристократизма, но не она является определяющей; в имени воплощается не порода, а деньги; *мисс Нонни Фипс* является заслуживающей упоминания личностью потому, что у ее отца есть ранчо во Флориде; быть – значит иметь предков, состояние, при отсутствии же того и другого – имя, пустой знак, который тем не менее сохраняет свою знаковую функцию, продолжает поддерживать идентичность; так обстоит дело и с носительницами модной одежды, имеющими условные *имена* (*Анни, Бетти, Кэти, Дейзи, Барбара, Джеки* и т.д.);[1] в пределе между именем собственным и нарицательным нет никакой существенной разницы – именуя некую особу *мадемуазель Больше-вкуса-чем-денег,* Мода выдает секрет антропонимического процесса. Имя – превосходная структурная модель[2], поскольку его можно рассматривать то мифичес-

---

[1] Это не совсем пустые имена, в них демонстрируется некоторая англомания; к тому же это, вероятно, имена манекенщиц, мировых фотомоделей. Но фотомодель все более и более сближается со звездой: она сама становится образцом *и при этом не скрывает свою профессию.*

[2] Ср. Cl.Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage,* p. 226 s.

ки, как субстанцию, то формально, как отличие; навязчивая забота об имени отсылает то к мотиву идентичности, то к мотиву инаковости; то есть модная женщина мечтает одновременно быть и самой собой и какой-то иной. Этот второй мотив очень важен; свидетельства о нем постоянно встречаются во всевозможных играх с идентичностью, о которых рассказывает Мода (стать иной, изменив единственно *вот эту* деталь); миф о многоликости – связанный, повидимому, с любой мифической рефлексией об одежде, как это подтверждает множество сказок и пословиц, – чрезвычайно живуч в литературе Моды[1]; умножение личностей в одном человеке всегда рассматривается ею как признак могущества; *строгая – это вы; мягкая – это тоже вы; благодаря мастерам моды вы обнаружите, что можете быть и той, и другой, вести двойную жизнь;* это древний мотив переоблачения, главный атрибут богов, полицейских и бандитов. Однако в модном видении мира этот игровой мотив не содержит в себе, можно сказать, ничего головокружительного – он преумножает личность, но та ничуть не рискует потеряться, поскольку для Моды одежда не игра, а лишь *знак* игры; такова успокоительная функция любой семантической системы – *именуя* вестиментарную игру (*играть в садовницу; слегка притворяясь скаутом*), Мода заклинает ее; игра с одеждой больше не является игрой с бытием, тревожным вопрошанием трагического мира[2], это лишь клавиатура знаков, среди которых некая вечная личность выбирает свою сегодняшнюю забаву; это предельная форма роскоши для личности настолько богатой, что способна умножиться, и настолько устойчивой, что никогда при этом не теряется; таким образом, Мода здесь «играет» с серьезнейшим вопросом человеческого сознания (*Кто я?*); но, вовлекая его в свой семантический процесс, она придает ему ту же легковесность, что и невинно-обсессивной одежде, которою она живет.

---

[1] Здесь можно различить три концепции: 1° народно-поэтическая концепция: одежда создает (магически) личность; 2° эмпирическая концепция: личность создает одежду, *выражается* через нее; 3° диалектическая концепция: личность и одежда непрестанно подменяют одна другую (J.-P.Sartre, *Critique de la raison dialectique*, Gallimard, 1960, 757 p., p. 103).

[2] *Кто я? Кто вы?* – Этот вопрос об идентичности, вопрос Сфинкса, является и характерно трагическим и характерно игровым вопросом, он задается и в трагедиях и в салонных играх; эти два плана могут порой и сомкнуться – в Максимах (вышедших из салонных игр), при игре в «правду» и т.д.

18.10. Женственность

К социопрофессиональным моделям и психологическим сущностям следует прибавить еще два важнейших означаемых антропологического порядка: пол и тело. Мода вполне учитывает оппозицию женского и мужского; ее принуждает к этому сама реальность (в плане денотации), поскольку сама реальность нередко включает в женский костюм те или иные черты мужской одежды (брюки, галстук, пиджак); по сути, различительных знаков между мужской и женской одеждой очень мало, и все они имеют характер деталей (на которую сторону застегивается); женская одежда может вобрать в себя почти всю мужскую одежду, а та «отвергает» лишь некоторые черты женской (мужчина не может носить юбку, тогда как женщина может носить брюки); дело в том, что в первом и втором случае табу на иной пол имеет неравную силу: феминизация мужчины – под социальным запретом[1], которого практически нет для маскулинизации женщины; в частности, Мода признает «бой-лук». *Женское* и *мужское* имеют каждое свою риторическую версию; *женское* может отсылать к эмфатической идее женственности (*изысканно женственное белье*); когда же упоминается «бой-лук», он имеет смысл не столько сексуальный, сколько темпоральный; это дополнительный знак идеального возраста, имеющего все более и более важное значение в литературе Моды, – *юности*[2]; в структурном плане *юность* выступает как сложный член оппозиции *женское / мужское:* она тяготеет к андрогинности; но примечательнее всего в этом новом термине, что в нем пол стирается в пользу возраста; по-видимому, таков глубинный процесс Моды – важен возраст, а не пол; с одной стороны, молодость модели постоянно утверждается, как бы защищается, поскольку она подвержена естественной опасности с течением времени (тогда как пол – данность неизменная), и потому нужно все время напоминать, что это эталон по всем возрастным меркам (*еще молодая, по-прежнему молодая*), престиж ей придает сама ее неустойчивость; а с другой стороны, в сек-

[1] Впрочем, в некоторых формах современного дендизма есть тенденция к феминизации мужского костюма (свитер на голое тело, ожерелье); оба пола тяготеют к единообразию – как мы сейчас увидим, под общим знаком молодости.

[2] *«Спортивный костюм для юности, некоторые части которого словно заимствованы у старшего брата».*

суально однородном мире Моды (которая толкует только о Женщине для женщин) оппозиция естественным образом смещается туда, где имеется ощутимая, последовательная вариация: соответственно ценностями престижа и обаяния наделяется возраст.

18.11. Тело как означаемое

Что же касается человеческого тела, то еще Гегель указывал, что оно находится в знаковом отношении с одеждой; как чистая ощутимость тело не может ничего значить, одежда же обеспечивает переход от чувственного к смыслу[1]; она, можно сказать, представляет собой означаемое по преимуществу. Но какое же тело должно обозначаться модной одеждой? Здесь Мода сталкивается если не с конфликтом, то, по крайней мере, с хорошо известным структурным разрывом – разрывом Языка и Речи[2], институции и актуализации. Переход от абстрактного тела к реальному телу своих читательниц Мода осуществляет тремя способами. Первый способ состоит в том, чтобы предлагать воплощенное идеальное тело – тело манекенщицы, фотомодели; в структурном плане фотомодель представляет собой редкостный парадокс – с одной стороны, ее тело имеет абстрактно-институциональную ценность, а с другой стороны, оно индивидуально, и между этими двумя посылками, точно соответствующими оппозиции Языка и Речи, нет, в отличие от системы языка, никакой деривации; фотомодель всецело определяется этим структурным парадоксом; ее главная функция – не эстетическая, задача здесь в том, чтобы показать не «красивое тело», подчиненное каноническим правилам пластического совершенства, а тело «деформированное», реализующее собой некую общую формальную схему, то есть структуру; отсюда следует, что тело фотомодели – ничье тело, это чистая форма, которая не терпит никакого атрибута (нельзя сказать, что оно *такое-то* или *такое-то*) и, по своеобразной тавтологии, отсылает к самой же одежде; одежда должна здесь обозначать не какое-либо округлое, вытянутое или же миниатюрное тело, но лишь себя самое, в своей

---

[1] «...одежда лишь подчеркивает по-настоящему позу. На нее здесь следует смотреть даже как на преимущество, поскольку она скрывает от нашего непосредственного взора то, что в качестве чисто чувственного лишено значения...» (Hegel, *Esthétique*, Paris, Aubier, 1944, tome III, 1re partie, p. 147) [Гегель, *Лекции по эстетике,* т. II, СПб., Наука, 1999, с. 119. – *Прим. перев.*].

[2] См. выше, 1, 14.

обобщенности, через посредство абсолютного тела фотомодели; этот первый способ примирения институции с актуализацией поддерживается модной фотографией (или же рисунком); здесь, нарушая терминологическое правило, мы упоминаем о нем лишь потому, что модный журнал, как кажется, все менее легко приемлет абстрактность фотомодели как таковую; он все чаще склонен фотографировать тело «в ситуации», когда к чистому изображению структуры прибавляется риторика мимики и жестов, призванная сообщить телу зрелищно-эмпирическую версию (фотомодель в дороге, у домашнего камина и т.д.)[1]; над структурой все более нависает угроза события. Это хорошо видно в двух других, чисто словесных способах обращения с модным телом. Первый состоит в ежегодном декретировании, какие тела являются модными, а какие нет (*Модная ли у вас голова в нынешнем году? Да, если ваше лицо – маленькое, черты – тонкие, а в обхвате ваша голова имеет не более 55 см,* и т.д.); такое решение, разумеется, есть компромисс между чистой структурностью и буквальной событийностью: с одной стороны, это именно структура, поскольку модель устанавливается произвольно, до и вне всяких реальных данных; а с другой стороны, эта структура рождается уже проникнутой событийностью, поскольку носит сезонный характер и тут же эмпирически воплощается в одних, а не других телах, так что и не поймешь, то ли структура выводится из реальности, то ли осуществляет в ней отбор. Третье решение состоит в таком устройстве одежды, чтобы она трансформировала реальное тело, придавая ему значение идеального тела Моды: удлиняя, утолщая, уменьшая, увеличивая, сокращая, утончая тело, всеми этими приемами[2] Мода утверждает, что может подчинить любое событие (любое реальное тело) постулируемой ею структуре (Моде текущего года); в таком решении выражается своеобразное чувство могущества – Мода способна превратить какую угодно чувственную данность в избранный ею знак, ее способность сигнификации безгранична[3]. Как мы видим, эти три способа обладают различной структурной значимостью; в фотомодели структура яв-

[1] См. ниже, приложение II.

[2] См. о трансформации ниже, 20, 12.

[3] Мода даже может нарушать закон эвфемии и вести речь о дурно сложенных телах, поскольку она обладает всемогущей властью их исправлять: *У меня талия не как у манекенщицы. У меня нет тонкой талии. У меня бедра толстоваты. У меня бюст слишком пышен,* и т.д. – гласит в журнале целая процессия просительниц, приходящих к Моде как к богине-целительнице.

лена без всякого события («Язык» без «Речи»); в «модном теле» структура совпадает с событием, но это совпадение ограничено во времени (одним годом); в «трансформируемом теле» событие полностью подчиняется структуре посредством искусства (шитья). Но во всех трех случаях имеет место структурное ограничение тела, его охват интеллигибельной системой знаков, растворение чувственного в значимом[1].

IV. МОДНАЯ ЖЕНЩИНА

18.12. От читательницы к модели

Такова Женщина, обычно обозначаемая риторикой Моды: императивно женственная, абсолютно юная, наделенная сильной идентичностью и вместе с тем противоречивой личностью; ее зовут Дейзи или Барбара; она встречается с графиней де Мун и мисс Фипс; она работает секретаршей дирекции, что не мешает ей бывать на всех праздниках в году, с утра до вечера; каждую неделю она уезжает на уик-энд, вообще все время путешествует – на Капри, на Канары, на Таити, – однако же каждый раз едет на юг; она живет только в здоровом климате, любит одновременно Паскаля и кул-джаз. Разумеется, в этом монстре легко распознать плод постоянного компромисса, происходящего в отношениях массовой культуры со своими потребителями: модная женщина – это одновременно и сама читательница, и та, кем она мечтает быть; ее психологический портрет примерно такой же, что у всех знаменитостей, о которых изо дня в день «рассказывает» массовая культура, ибо своим риторическим означаемым[2] Мода глубоко включена в эту культуру.

18.13. Эйфория Моды

В одном пункте, однако, Модная Женщина решительно отличается от моделей массовой культуры: ей неведомо горе – ни в малейшей степени. Чтобы не иметь дела с ее ошибками и драмами, Мода никогда не говорит о любви, она не знает ни адюльтера, ни внебрачных связей, ни даже флирта; в Моде путешествовать можно только с мужем. Знает ли она о деньгах? Едва-едва – она, конечно, умеет различать крупные и средние личные бюджеты; Мода учит «приспосабливать» вещи,

---

[1] Например, нагота в Моде – всего лишь знак нарядного *(обнаженная рука от плеча до перчатки создает эффект нарядности).*

[2] А также, конечно, и массовыми тиражами своих журналов.

но не делать их долговечными[1]. Во всяком случае, Модную Женщину не угнетает нехватка денег, потому что Мода обладает всемогущей властью ее обыгрывать: о высокой цене вещи упоминается лишь затем, чтобы оправдать эту вещь как предмет «безумной прихоти», то есть денежные трудности упоминаются лишь постольку, поскольку Мода их разрешает. Тем самым Мода погружает Женщину, о которой и для которой она говорит, в состояние невинности, где все к лучшему в лучшем из миров; в ней действует закон эйфории (или же эвфемии – поскольку здесь идет речь о Моде-описании). «Хороший тон» Моды, запрещающий ей произносить что бы то ни было эстетически или морально неизящное, пожалуй, совпадает в этом с материнской речью – речью матери, которая «предохраняет» дочь от всякого контакта со злом; причем похоже, что ныне такая систематическая эйфория специфична именно для Моды (раньше она была свойственна вообще литературе для девушек); ее не найти ни в одном другом произведении массовой культуры (кино, газетах, популярных романах), где повествование все время носит драматический, а то и катастрофический характер. Неприятие патетики здесь тем более заслуживает упоминания, что, как мы видели, риторика Моды все более и более тяготеет к романичности; между тем хотя можно представить себе и даже перечислить в реальности романы, «где не происходит ничего», но литература не дает ни одного примера непрерывно эйфоричного романа[2]; пожалуй, Мода решает эту труднейшую задачу благодаря тому, что повествование в ней фрагментарно, обходится отдельными декоративными, ситуативными и характерологическими указаниями и лишено того, что можно было бы назвать органическим вызреванием истории; словом, Мода, по-видимому, обязана своей эйфоричностью тому, что создаваемый ею роман – аморфно-рудиментарный, лишенный темпоральности; в модной риторике отсутствует время – чтобы вновь ощутить время и его драматизм, нужно выйти за рамки риторики означаемого и обратиться к риторике знака Моды.

---

[1] Износоустойчивость не принадлежит к числу модных ценностей (поскольку Мода должна как раз торопить ритм покупок) – кроме редких случаев, где она фигурирует как знак «шикарной» поношенности: *пиджак из потертой кожи*.

[2] Хеппи-энд – это, разумеется, составная часть борьбы добра и зла, то есть часть драмы.

19. РИТОРИКА ЗНАКА: РАЦИОНАЛЬНОЕ ОПРАВДАНИЕ МОДЫ

Каждая женщина да укоротит себе юбку до колен, да облачится в расплывчато-клетчатую ткань и да обуется в двухцветные туфли-лодочки.

I. РИТОРИЧЕСКОЕ ПРЕОБРАЖЕНИЕ ЗНАКА МОДЫ

19.1. Знаки и оправдания

Знак – это соединение означающего и означаемого (одежды и внешнего мира, одежды и Моды). Однако журнал не всегда открыто демонстрирует нам этот знак; в нем не обязательно говорится: *аксессуар – это означающее означаемого «весна»; короткие платья в нынешнем году являются знаком Моды;* в нем говорится совсем иначе – *благодаря аксессуару наступает весна; в нынешнем году платья носят короткими;* своей риторикой журнал может преобразовать отношение означающего и означаемого и заменить их чистую эквивалентность иллюзией каких-то иных отношений (транзитивности, целенаправленности, атрибутивности, причинности и т.д.). Иначе говоря, создавая строжайшую систему знаков, Мода в то же время старается придать этим знакам видимость чисто рациональных оправданий[1]; очевидно, именно потому, что Мода тиранична, а ее знак произволен, она и должна превращать его в природный факт или рациональный закон; здесь недаром действует коннотация – в общем устройстве системы на нее возлагается задача восстанавливать некоторую рациональность. Однако такое превращение имеет неравный размах в зависимости от того, касается ли оно комплексов А (с экс-

[1] Об общем масштабе этого процесса см. ниже, 20, II.

плицитно-мирским означаемым) или комплексов В (с имплицитно-модным означаемым): в первом случае знак скрывается за обычаем, функцией, а его рацио носит природно-эмпирический характер; во втором случае знак принимает форму констатирующего или постановляющего суждения, а его рацио носит характер законно-институциональный; но поскольку Мода присутствует также и в комплексах А как риторическое означаемое промежуточной коннотативной системы[1], то, следовательно, в конечном счете законное рацио Моды применяется ко всем ее высказываниям.

II. КОМПЛЕКСЫ А: ФУНКЦИИ-ЗНАКИ

19.2. Знаки и функции в реальной одежде

Может возникнуть соблазн противопоставить чисто функциональную одежду (рабочую спецовку) одежде модной, чисто сигналетической, даже если ее знаки скрываются за какими-либо функциями (*черное платье для коктейля*). Это было бы ошибочное противопоставление: сколь бы ни была функциональна реальная одежда, она всегда содержит в себе и сигналетическое начало, поскольку любая функция является как минимум знаком себя самой; рабочая спецовка служит для труда, но одновременно и демонстрирует этот труд, плащ-дождевик защищает от дождя, но также и обозначает его. Этот процесс взаимообмена между функцией и знаком (на уровне реальности) действует, вероятно, и во многих других фактах культуры: так, пища связана одновременно и с физиологической потребностью, и с некоторым семантическим статусом – еда и насыщает, и нечто значит, обеспечивает и удовлетворение и общение[2]. В самом деле, всякий раз когда функция поддерживается нормой изготовления, она начинает соотноситься с этой нормой как событие со структурой, а любая структура предполагает дифференциальную систему форм (единиц); функция становится не только транзитивной, но и *читаемой;* поэтому ни одна нормализованная (стандартизированная) вещь

---

[1] См. выше, 3, 7.

[2] Таким образом, функция-знак, по-видимому, является характерной принадлежностью «производных» систем, суть которых не вполне исчерпывается значением. – О пище как знаковой системе см. нашу уже цитированную выше статью «К психосоциологии современной пищи».

не исчерпывается вполне чистой практикой – она является также и знаком[1]. Чтобы вернуться к чисто функциональным вещам, нужно представить себе вещи импровизированные – вроде того бесформенного покрывала, которое набрасывали себе на плечи римские воины, чтобы защититься от дождя; а как только эта импровизированная вещь стала специально изготовляться и была, так сказать, институционализирована под названием «пенула», ее защитная функция оказалась включена в социальную систему коммуникации: пенула начала противопоставляться другим предметам одежды и отсылать к идее собственного применения, подобно тому как всякий знак противопоставляется другим знакам и передает некоторый смысл. Поэтому применительно к реальным вещам, как только они стандартизируются (а бывают ли сегодня иные?), следует говорить не о функциях, а о *функциях-знаках*. Отсюда ясно, что культурный факт по самой своей природе призван быть осмысленным: в нем знак уже готов выделиться из функции и действовать самостоятельно, свободно, сводя функцию к состоянию подобия или алиби: шляпа *ten-galon-hat* (от дождя и солнца) – теперь уже чистый знак «американской западности»; «спортивная» куртка больше не имеет спортивной функции и существует лишь как знак, противопоставленный «нарядной» одежде; синяя рабочая спецодежда (*blue-jean*) сделалась знаком праздности и т.д. Этот процесс сигнификации идет тем сильнее, чем больше в обществе становится стандартизированных вещей: делая все богаче свою дифференциальную систему форм, общество тем самым способствует образованию из вещей все более и более сложных «лексиконов»; благодаря этому современное техническое общество легко может отделять знак от функции и наполнять изготовляемые в нем утилитарные вещи разнообразными значениями.

19.3. Реальные и ирреальные функции

Бывает так, что предлагаемая (описываемая) вещь отвечает некоторой реальной функции: *танцевальное платье*

---

[1] Таким образом, естественно, что в новой среде, где живет современный человек, – в среде технического общества – наши восприятия с самого начала оказываются проникнуты процессами *чтения*, как это еще в 1942 году отмечал Ж.Фридман (цит. статья в сборнике *Mélanges Alexandre Koyré*, p. 178).

на самом деле служит для танцев и устойчивым, отчетливым для всех образом демонстрирует эту свою танцевальность[1]; форма или материал приспособлены к действию, и семантическое отношение обладает постоянством. Но в огромном большинстве случаев функции, приписываемые одежде Модой, гораздо сложнее: журнал склонен изображать их все более специальными и случайно-конкретизированными, и, разумеется, в таком процессе ведущую роль играет риторика[2]. Когда утверждается, что некая вещь *подходит-для* тех или иных обобщенных, так сказать антропологических обстоятельств, – для какого-либо времени года или праздника, – то здесь еще можно усматривать функцию защиты или украшения (*зимнее пальто; свадебное платье*); но если говорится, что такое-то платье подходит *молодой женщине, которая живет в 20 км от большого города, каждый день ездит на поезде и часто обедает с друзьями,* то функция ирреализуется самой точностью мирского означаемого; здесь тот же парадокс, что и в искусстве романа: «расписанная во всех деталях» Мода всегда ирреальна, однако чем конкретнее и случайнее ее функция, тем «естественнее» она кажется; при этом модные журналы берут на вооружение принцип веристского стиля, согласно которому накопление мелких частных деталей заставляет больше верить в правдивость изображаемого, чем простой очерк, поскольку «тщательно проработанная» картина считается более «правдивой», чем «небрежно набросанная»; а если обратиться к популярной литературе, то мелочное описание вестиментарных функций сближается с нынешней тенденцией массовой прессы придавать всякой информации личностную окраску, делать из каждого высказывания прямое обращение к читателю – не ко всем вместе, а к каждому в отдельности; при этом функцией Моды (*молодая женщина, которая живет в 20 км* и т.д.) становится настоящая доверительность, словно данное платье и данный, столь точно описанный образ жизни относятся лишь к одной читательнице из всех, словно при расстоянии большем, чем 20 *км*, это была бы уже другая читательница и другая одежда. Как мы видим,

[1] Заметим, что в подобных высказываниях означаемое как бы закоснело в означающем, сделавшись видовой категорией (ср. *спортивная рубашка*).

[2] Риторика обычно появляется вместе с паратаксисом семантических единиц (ср. выше, 16, 4).

реальность, предполагаемая функциями Моды, характеризуется прежде всего своей случайной конкретностью; это не транзитивная реальность, а – в очередной раз – фантазматически переживаемая, ирреальная реальность романа, тем более подчеркнутая, чем более она нереальна.

19.4. «Рационализация»

Само собой разумеется, что чем мифичнее функция благодаря изобилию случайных конкретизаций, тем лучше она маскирует знак; чем ирреальнее Мода, чем императивнее заявляют о себе ее функции, тем более скрадывается знак в пользу видимости эмпирического применения вещи; парадоксальным образом, именно в самых пышных построениях модной риторики одежда кажется освобожденной от внешних претензий и скромно довольствующейся статусом бытовой принадлежности – как будто некое белое норковое болеро служит исключительно для защиты от холода в прохладной церкви, на церемонии венчания ранней весной. Таким образом, риторика вводит в Моду целый ряд ложных функций, цель которых, разумеется, в том, чтобы придать модному знаку гарантию реальности – гарантию очень важную, потому что Мода, несмотря на свой престиж, все время чувствует себя слишком легковесной. Такое функциональное алиби – по-видимому, составная часть общего (возможно, свойственного всей современной эпохе) процесса, в ходе которого любое эмпирическое рацио, взятое из мира действий, способно оправдать собой не только любое наслаждение, но и, более утонченным образом, любое созерцание сущностей; утверждаемая в риторическом плане функция – это как бы задолженность Моды перед внешним миром, дань почтения, которую система бытия воздает системе дела. Превращение ряда знаков в ряд рациональных оправданий[1] известно также под названием рационализации. Ее описывали и непосредственно в применении к одежде (реальной одежде, а не одежде-описанию); несколько примеров такого социального преобразования символа в оправдание привел в своем психоанализе одежды Флюгель[2]:

---

[1] Это, по-видимому, то же превращение, которое невротик совершает со своим неврозом (системой знаков) при феномене «вторичной выгоды» (H.Nünberg, *Principes de psychanalyse*, Paris, PUF, 1957, 415 p., p. 322).

[2] Слово «рационализация» встречается у Флюгеля (Flügel, *Psychology of Clothes*, chap. I et XIV). Видимо, о том же пишет и К.Леви-Стросс: «Ос-

общество не понимает смысла длинной и заостренной обуви, оно использует ее как фаллический символ, но объясняет ее применение одними лишь гигиеническими причинами[1]; а если этот пример кажется слишком зависимым от психоаналитической символики, то вот еще один, сугубо исторический, – в 1820-1830-е годы обычай накрахмаливать галстук объясняли удобством и гигиеничностью[2]. В этих двух примерах даже прослеживается тенденция – возможно, не случайная – приводить в оправдание знака нечто прямо противоположное его физическому статусу: стесненность обращается в удобство; возможно, такая инверсия подобна той, которой подвергаются реальность и представления о ней в буржуазном обществе, если вспомнить образ Маркса[3]; действительно, в обществе прошлого сигналетичность одежды была яснее заявленной и, можно сказать, более невинной, чем в нашем обществе; монархическое общество открыто использовало одежду как систему знаков, а не как следствие каких-либо причин: длина шлейфа с точностью указывала на социальное положение, и никакие словеса не преображали этот лексикон одежды в ее оправдание, поясняя, например, что длина шлейфа – следствие герцогского достоинства, подобно тому как норковое болеро – следствие холодной церкви; костюм прошлого не притворялся функциональным, он открыто демонстрировал искусственность своих референций. Вместе с тем правильность этих референций оставалась исключительно нормативной:

новное различие между языковыми явлениями и другими проявлениями культуры заключается в том, что первые никогда не возникают сознательно, тогда как вторые, хотя они тоже берут свое начало от бессознательного, часто возвышаются до уровня сознательного мышления, порождая таким образом вторичные умозаключения и повторные попытки их осмысления» (Cl. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, p. 26) [К.Леви-Стросс, *Структурная антропология*, М., Наука, Главная редакция восточной литературы, 1983, с. 26-27; в тексте Леви-Стросса эти слова являются цитатой из Ф.Боаса. – *Прим. перев.*]

[1] Flügel, *op. cit.*, p. 27.

[2] *Cravatiana, ou Traité général des cravates*, 1823, in-12°.

[3] «Если во всей идеологии люди и их отношения оказываются поставленными на голову, словно в камере-обскуре, то это явление точно так же проистекает из исторического процесса их жизни, как обратное изображение предметов на сетчатке глаза проистекает из непосредственно физического процесса их жизни» (Karl Marx, *Idéologie allemande*, in *Œuvres philosophiques*, Paris, Costes, 1953, VI, 259 p., p. 157) [К.Маркс, Ф.Энгельс, *Избранные сочинения*, т. 2, М., Политиздат, 1985, с. 20. – *Прим. перев.*]

имея знаковый характер, соотношение мира и одежды должно было просто соответствовать социальной норме. Напротив, в нашей одежде-описании (и именно потому, что это описание) правильность знака никогда не признают открыто нормативной, а выдают за чисто функциональную — она заключается в соответствии между вещью (*декольте лодочкой, плиссированные юбки*) и функцией, которую она должна соблюдать (*участвовать в чайном вечере с танцами, демонстрировать зрелость возраста*); теперь правило внешне следует закону природы — homo significans надевает маску homo faber[1], то есть своей противоположности. Можно сказать, что благодаря рационализации, превращающей все знаки Моды-описания[2] в причины и оправдания, она обретает парадоксальный статус — является делом «на словах».

III. КОМПЛЕКСЫ B: ЗАКОН МОДЫ

19.5. Указующее упоминание

В комплексах B, где имплицитным означаемым является лишь сама Мода, риторика, конечно, не в состоянии превращать знак в функцию, поскольку функция должна быть наименована; рационализация знака здесь осуществляется нелегко — можно сказать, лишь насильственно. Мы уже видели, что постольку, поскольку речь не идет об изготовлении вещи (это выходило бы за рамки семантического процесса), Мода простым *речевым упоминанием* некоторой черты в одежде делает ее означаемым себя самое: упоминая, что (в нынешнем году) *юбки носят короткими,* она говорит, что в нынешнем году *короткие юбки* означают Моду. Означаемое *Мода* содержит лишь одну значимую вариацию — *старомодное;* а поскольку закон эвфемии запрещает Моде называть то, чем отрицается самое ее бытие[3], то действительной оппозицией ока-

---

[1] Homo significans, homo faber — человек означивающий, человек производящий *(лат.).— Прим. перев.*

[2] Рационализация знака (то есть его превращение в функцию) возможна лишь при посредстве языка (это коннотация), для чего как раз и служит Мода-описание; в иконическом языке (на фотографиях, рисунках) подобное явление встречается лишь тогда, когда функцию вещам придает обстановка (приложение II).

[3] О *старомодном* говорится лишь для того, чтобы уничтожить его новой Модой.

зывается не *модное* и *старомодное,* а *маркированное* (словом) и *немаркированное* (умолчание); происходит совмещение упоминаемого с Добром, неупоминаемого со Злом, и нельзя утверждать, чтобы один из терминов предопределял собой другой; нельзя сказать, что Мода не упоминает об уже осужденном ею и упоминает о прославляющем ее; скорее уж она прославляет (как свое собственное бытие) упоминаемое ею и осуждает неупоминаемое; бытие Моды, утверждаясь и именуясь тавтологически (наподобие божества, которое *есть сущее*), непосредственно являет себя как Закон[1]; следовательно, *упоминание* в Моде всегда является *указующим;* в ней абсолютно совпадают бытие и имя, маркированность и Добро, упоминаемость и законность: что сказано, то и законно. Больше того – и именно такова маскировка знака Моды в комплексах B – что законно, то и истинно. Это последнее преобразование (о котором пойдет речь чуть ниже) симметрично тому, которым в комплексах A знак превращается в функцию: подобно тому как эксплицитный знак нуждался в маскирующем его рациональном оправдании, Закон Моды нуждается в маскирующей его природе: и мы сейчас увидим, как вся риторика Моды стремится представить невинными свои постановления – либо дистанцируя их в перспективе некоторого зрелища, либо превращая их в чистые констатации, как бы внешние по отношению к ее воле.

19.6. Закон как зрелище

Действительно, одним из способов дистанцировать и *разыгрывать* Закон может быть его эмфатическое провозглашение, как в преувеличенно театральном спектакле: издавать *Десять заповедей лыжника* – значит оправдывать произвольность Моды ее шутливой демонстрацией, подобно тому как человек подчеркнуто демонстрирует собственные недостатки, чтобы сделать их приемлемыми для окружающих, но не отказываться от них самому; каждый раз, когда Мода признает произвольность своих решений, она говорит об этом эмфатически, как будто, бахвалясь своим капризом, можно его смягчить, как будто, превращая при-

[1] За этим Законом скрывается внешняя инстанция по отношению к Моде – это fashion-group и ее экономические «оправдания», но здесь мы остаемся в рамках чисто имманентного анализа системы.

каз в игру, мы делаем его нереальным[1]; риторике своих решений Мода делает прививку произвольности, чтобы зато их фундаментальная произвольность казалась извинительной. Ее игровые метафоры уподобляют ее то политической власти (Мода – монарх, обладающий наследственной властью; Мода – Парламент, объявляющий женственность обязательной нормой, подобно всеобщему образованию или военной службе), то религиозному Закону: она издает то постановления, то предписания (*Каждая женщина да укоротит себе юбку до колен* и т.д.); смешивая обязанность с предостережением (ибо в данном случае достаточно предупредить, чтобы приказать), она особенно охотно пользуется формами самого морального из грамматических времен – будущим временем, временем десяти заповедей: *этим летом шляпки удивят всех, они будут сразу и пикантными и торжественными;* решение Моды как бы выпаривают – ведь, не показывая вида, что у нее может быть какая-то причина (например, fashion-group), ее сводят к чистому следствию, то есть закономерному в физическом и моральном смысле событию: *нынешним летом платья будут из тюссора* – тюссор должен стать событием в жизни платьев, в силу природной причинности и одновременно законного предписания.

19.7. От Закона к Факту

Подобные формы будущего обязательного времени, очень часто встречающиеся в Моде, подводят нас к главной рационализации комплексов B – превращению Закона в Факт: решенное и предписанное в итоге предстает необходимо-нейтральным, чем-то вроде простого факта; для этого достаточно умалчивать о решениях Моды: а кто обязал платья нынешним летом быть из тюссора? Своим умолчанием Мода преобразует тюссор в полуреальное-полунормативное – то есть, в общем, *фатальное* – событие. В самом деле, у Моды есть своя фатальность: модный журнал – не что иное, как летопись весьма варварских времен, где люди живут в рабстве у событий и страстей; игра (*ваш ход*

---

[1] Разумеется, серьезность этих метафор обличается иронико-эмфатическими формами лишь шутливо-двусмысленно, как при наигранной насмешке: игра возможна только по отношению к тому, чем не решаешься быть; обреченная в обществе на некоторую легковесность, Мода может лишь играть в серьезность.

в игре красок)[1], безумие (Моде нельзя противиться, она озаряет и охватывает словно одержимость), война (*наступление пастельных тонов, война за колено, честь и слава лентам*) – все эти сильные страсти делают Моду чем-то внеположным человеку и заставляют воспринимать ее как коварный случай: Мода располагается на скрещении случайностей и божественных постановлений, ее решение становится самоочевидным фактом. Тогда ей остается одна лишь риторика чистых констатаций (*Мода – на мягкие платья*), а задача журнала – лишь сообщать о *том, что есть* (*отмечается новое появление свитеров из верблюжьей шерсти*), хотя в то же время он обязан с прозорливостью историка выявлять в простых фактах общую линию развития (*все более утверждается Мода на черную норку*)[2]. Тем самым, представляя Моду как нечто властно-неизбежное, журнал сохраняет за нею всю двойственность предмета, лишенного причины, но не лишенного воли: то ее чертам придают очевидность природного явления – настолько естественного, что его даже как-то странно оправдывать (*во всяком случае, ваше платье к пяти вечера – черное, и, конечно, вы добавите к нему белую нотку в виде шевровых перчаток*); или же, чтобы сильнее отделить Моду от ее богов-творцов, ее приписывают не производителям, а потребительницам (*им нравятся купальники в полоску, они носят купальники цельные спереди*); или же, наконец, модная черта изображается как субъект своего собственного появления (*в нынешнем году ночные сорочки делаются трех видов по длине*) – нет больше ни тех, кто шьет, ни тех, кто покупает, Мода вытеснила человека, превратилась в замкнутый мир, где костюмы сами подбирают себе пиджак, а ночные сорочки – свою длину. Закономерно поэтому, что в итоге такой мир вырабатывает собственную мудрость, создает правила, подобные не надменно-тираническим указам новейшей от-кутюр, а стародавнему закону, царящему по воле самой природы; Моду можно изрекать в форме пословиц, отсылая не к закону людей, а к закону вещей, как он предстает древнейше-

[1] Или еще: *«Среди тканей твид – то же, что «Ройял Датч» на фондовой бирже: надежное вложение»*.

[2] Здесь не рассматривается вопрос о том, устанавливает ли журнал свою собственную Моду или лишь распространяет полученную от fashion-group; в любом случае в журнальной риторике вообще отсутствует какая-либо исходная инстанция.

му человеку истории – крестьянину, с которым природа всегда разговаривает в форме повторов: *к нарядному плащу – белое платье; к дорогим тканям – легкие аксессуары.* В такой своей мудрости Мода смело совмещает прошлое с будущим, уже решенное с еще предстоящим; Мода фиксируется в самый момент ее объявления, ее предписания. Таким временным сжатием обусловлена вся риторика Моды: констатируем то, что на самом деле навязываем; создадим Моду, потом станем усматривать в ней лишь следствие без всякой названной причины; потом от этого следствия оставим одно лишь внешнее явление; наконец, предоставим этому явлению развиваться, словно своей жизнью он обязан лишь себе самому; по такому пути и идет Мода, чтобы свою причину, свой закон и свои знаки разом преобразовать в факт. На этом пути от закона (реального) к факту (мифическому) происходит любопытный перекрестный обмен целей и средств: реальность Моды – это, по сути, образующая ее произвольность; по всей логике, превратить закон в факт здесь можно лишь метафорически; ну, а что же говорит Мода? Когда она признает свой закон – то лишь как метафору; когда же она прячется за фактом, то так, словно он буквален; она метафоризирует *десять заповедей лыжника* (хотя это ее реальность) и констатирует, что *в нынешнем году в Моде синее* (хотя это чистая метафора); своей реальности она придает эмфазу преднамеренной метафоры, а своим метафорам – простоту констатации; она бравирует коннотацией там, где всего лишь денотирует, зато строит скромную мину денотации там, где на самом деле развертывает чистейшую риторику. Здесь также имеет место полная инверсия между реальностью и ее образом.

IV. РИТОРИКА И ВРЕМЯ

19.8. Рациональное оправдание Моды и ее время

Риторическое преобразование знака в рациональное оправдание (функциональное, законное или природное), вероятно, свойственно всем культурным объектам, как только они вовлекаются в процесс коммуникации: такова цена приобщения знака к «внешнему миру». Но в Моде это преобразование, пожалуй, получает особенное, еще более императивное объяснение. Суть Моды совпадает с ее тиранической властью, но в конечном счете это просто особое страстное переживание

времени. Как только означаемое *Мода* находит себе некоторое означающее (ту или иную вещь), этот знак становится Модой текущего года, но тем самым эта Мода догматически отрицает ту, что ей предшествовала, то есть свое собственное прошлое[1]; каждая новая Мода – это отказ от наследия, восстание против гнета старой Моды; Мода переживает себя как Право – естественное право настоящего по отношению к прошлому; определяясь своей неверностью, она, однако, живет в таком мире, который она желает видеть и действительно видит идеально стабильным, сплошь пронизанным конформистскими взглядами[2]. Разрешить такое противоречие позволяет риторика, особенно рационализация знака: именно потому, что присущее Моде мстительное настоящее трудно признать и нелегко защищать, она старается выработать себе фиктивную, внешне более диалектичную темпоральность, включающую в себя моменты упорядоченности, устойчивости, зрелости – эмпирические в плане функций, институциональные в плане Закона, органические в плане факта; тем самым агрессивность Моды, живущей в ритме вендетты, обезвреживается образом более терпеливого времени; в том абсолютном, мстительно-догматическом настоящем, где изрекается Мода, риторическая система расставляет свои рациональные оправдания, чтобы внешне связать ее с более гибким, более далеким временем; все это учтивые манеры (или же соболезнования), которыми Мода обставляет совершаемое ею убийство собственного прошлого; она словно слышит властный голос мертвого прошлого года: *вчера я был как ты, завтра ты будешь как я*[3].

[1] Мы уже видели, что по закону эвфемии Мода очень мало говорит о старомодном; если она это и делает, то лишь во имя настоящего, как об отрицательной ценности; то, что вчера было *четко прорисованными линиями*, она беззастенчиво называет *углами и изломами*. Она говорит: *в нынешнем году костюмы будут юношески-мягкими;* что же, разве в прошлом году они были старчески-жесткими?

[2] Теперь мы можем уточнить, что такое *легковесность* Моды: это неверность, вызывающая сильное чувство вины.

[3] Надгробная надпись.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

20. ОБЩЕЕ УСТРОЙСТВО СИСТЕМЫ

I. СВОЕОБРАЗИЕ СИСТЕМЫ МОДЫ

20.1. Язык – страж смысла и окно в мир

Нам уже не раз приходилось говорить о том, как изменился феномен Моды и как сместился его социологический смысл благодаря массовому распространению модных журналов – можно сказать, теперь это настоящие народные журналы. Попав в сферу письменной коммуникации, Мода становится самостоятельным культурным объектом, обладающим своеобразной структурой и, вероятно, новыми целями; социальные функции, обыкновенно признаваемые за вестиментарной Модой[1], заменяются или дополняются другими, аналогичными функциям всей литературы; формулируя их вкратце, можно сказать, что благодаря языку, который отныне поддерживает Моду, она становится *повествованием.* Язык действует на двух уровнях – денотации и коннотации. В плане денотации язык работает одновременно как создатель и страж смысла; своими дискретными номенклатурами он делает нагляднее семантическую структуру Моды, создавая множество знаков там, где реальность, располагая лишь континуальным материалом[2], не может вырабатывать тонких значений; такое умножение смыслов хорошо заметно в видовом утверждении – делая значимым *полотно,* Мода(-описание) идет гораздо дальше семантических возможностей реальной одежды; в реальной одежде смысл фактически может приписываться только *легким тканям* в отличие от *тяжелых тканей;* в языке же эта зачаточная структура разбивается на множество значимых видовых категорий, и тем самым образуется новая система,

---

[1] Диалектика новации и имитации, анализируемая Социологией начиная со Спенсера.

[2] Это, в частности, касается фотографии.

основанная не на утилитарных (когда *легкое* и *тяжелое* противопоставляются как *прохладное* и *теплое*), а исключительно на семантических факторах; тем самым смысл становится настоящим пиршеством ума. А с другой стороны, сделав знаки такими множественными, язык вступает в дело вновь – на сей раз чтобы придать структуре *устойчивость;* самой стабильностью своих названий (пусть и относительной, поскольку названия тоже проходят) он противится подвижности реальных вещей; это ясно проявляется в логике системы; табу, мешающие такому-то роду встретиться с таким-то вариантом, на самом деле сугубо относительны, ни одно из них не вечно; однако же запреты Моды абсолютны, а потому и смысл ее императивен[1] – не только на уровне синхронии, но и глубже, на уровне номенклатуры: нет ничего особенно невозможного в том, чтобы носить одновременно две блузки, надо лишь иметь право назвать вторую блузку иначе; но поскольку язык не дает такого права (по крайней мере, в масштабе его собственной синхронии), то у Моды появляется логика или, если угодно, строгая система. Таким образом, в плане денотации язык играет регулирующую роль, всецело подчиненную задачам смыслообразования; Мода, так сказать, говорит лишь постольку, поскольку хочет быть знаковой системой. А в плане коннотации роль языка оказывается совсем иной: благодаря риторике Мода открывается во внешний мир; через посредство риторики мир присутствует в ней не только как власть человека создавать абстрактный смысл, но и как комплекс «оправданий», то есть как идеология; посредством риторического языка Мода сообщается с миром, принимает известное участие в отчуждении и рациональном мышлении людей; но, как мы видели, в этом своем движении *к миру,* в котором и заключается ее процесс коннотации, Мода также в значительной мере и утрачивает свою семантичность (знаки превращаются в рациональные оправдания, означающее теряет свою тонкую дискретность, а означаемое делается неопределенно-латентным), то есть язык, действуя в денотативном или коннотативном плане системы, выполняет две почти противоположных функции; и, конечно, именно в этом расхождении двух его ролей (будь то

[1] Мы помним, что смысл – это подконтрольная свобода, для которой ограничение столь же конститутивно, как и выбор.

чистая противоположность или зачаток диалектического процесса) заключается общее устройство системы, как мы это увидим чуть ниже.

20.2. Классификаторная деятельность

Хотя риторика некоторым образом и расформировывает знаковую систему, выработанную вне ее, на уровне денотации, и хотя можно поэтому сказать, что мир начинается там, где кончается смысл, – тем не менее именно реальность (хотя, правда, не «внешний мир») служит основой значения, при том что полагает ему свои пределы: реальность значима постольку, поскольку она конечна, как это показывает классификаторное устройство денотативной системы. Это устройство зиждется на последовательном удалении субстанции (в ельмслевовском смысле слова). Сначала реальность, можно сказать, отказывает некоторым объектам в некоторых значениях, не давая им варьироваться или, наоборот, принуждая их к бесконечной вариации. В результате этих исходных исключений возникает обширный dispatching смысла, проходящего через объекты и качества, родовые категории и суппорты, в формах то закрытых (*исключенное*), то широко открытых (*типовые сочетания*). Благодаря такому просеиванию и образуется смысл на уровне высказывания: единый смысл возникает из смысловой пыли, фильтруемой через новые и новые матрицы, так что в конечном счете для каждого высказывания, как бы ни сплетались в нем цепочки единиц, остается лишь один объект значения. Такая гомографическая композиция позволяет установить некоторую иерархию предметов одежды, которая, однако, никак не зависит от их материальной величины; смысловая конструкция действует как настоящая анти-природа; для нее ведущую роль получают мельчайшие элементы, а самые крупные оттесняются на задний план – интеллигибельность как бы призвана компенсировать *данность* материи; таким образом, смысл распределяется словно какая-то революционная благодать; его власть достигает такой независимости, что может действовать на расстоянии и в конечном счете полностью выпаривает субстанцию: значима не накидка, а утверждение о ней, смысл не признает за субстанциями никакой внутренней значимости. Такое отрицание – возможно, глубочайшая функция системы Моды; действительно, в противоположность языку, эта система вынуждена, с одной стороны, работать с субстанциями (одеждой), тяжело нагру-

женными внесемантическими применениями, а с другой стороны, ей нет и необходимости в каком-либо комбинаторном опосредовании вроде двойного членения[1], поскольку ее означаемые, в общем, очень немногочисленны. Из этой ее стесненности и свободы родилась специфическая классификация, основанная на двух принципах: с одной стороны, каждая единица (то есть каждая матрица) представляет собой как бы сокращенный путь, по которому инертная субстанция направляется к точке, где она проникается смыслом, то есть пользователь системы в каждый миг переживает воздействие смысла на материю, по своей первоначальной сути не предназначенную для сигнификации (в противоположность языку); а с другой стороны, анархия, грозящая системе с множеством означающих и немногими означаемыми, преодолевается здесь строго иерархической распределительной схемой, членения которой носят характер не линейный, как в языке (хотя они и поддерживаются им), а скорее взаимосогласованный: тем самым скудость означаемого – «мирского» или «модного» – искупается «умным» построением означающего, которое получает львиную долю семантической силы и почти никак не соотносится со своими означаемыми. Таким образом, Мода – и в конечном счете именно таково ее общее устройство – предстает прежде всего как система означающих, как классификаторная деятельность, как порядок скорее семиологический, чем семантический.

20.3. Открытая и закрытая система

Но вот этот семиологический порядок, стремящийся к пустоте и вооруженный тонкими и мощными орудиями для «выпаривания» субстанции, встречается с внешним миром в обобщенной форме некоторого означаемого; поскольку же это означаемое различно в комплексах А и комплексах В, то устройство системы Моды принимает неодинаковый вид в зависимости от того или иного комплекса, так что анализ должен здесь идти двумя разными путями. Впрочем, различие двух типов комплексов обусловлено не только количественным различием их означаемых (которых в одном случае много, а в

---

[1] В системе Моды, как мы ее описали, невозможно говорить о двойном членении, так как элементы матрицы, солидарные между собой, не могут быть уподоблены смыслоразличительным знакам языка (фонемам); матрицы могут комбинироваться между собой, но в системе только эта комбинаторика и есть.

другом – всего два), но в гораздо большей степени их местом во взаимоналожении несимметричных систем, которым образуется любое высказывание Моды. Проанализировав однажды это построение[1], мы больше о нем не вспоминали, а сейчас пора вновь отметить ту важнейшую роль, которую оно играет в устройстве системы Моды. Как мы помним, в комплексах В Мода является имплицитным и непосредственным означаемым вестиментарных черт, причем чисто денотативным; напротив, в комплексах А, при экслицировании мирского означаемого, место Моды изменяется – она как бы сдвигается на один уровень вверх и переходит в разряд вторичного, коннотативного означаемого. Таким образом, в итоге при разном устройстве систем А и В разной оказывается сама Мода: в одном случае (В) она денотируется, в другом (А) – коннотируется, а тем самым включается в две разные этики, поскольку всякая коннотация, с одной стороны, ведет к превращению знака в рациональное оправдание, а с другой стороны, открывает систему нижнего уровня в мир идеологии. В своей денотативной ипостаси Мода непосредственно включена в *закрытую* систему, замкнутую на своих означающих и сообщающуюся с внешним миром лишь через интеллигибельность, свойственную любой знаковой системе[2]; в своей коннотативной ипостаси она опосредованно включена в *открытую* систему, сообщающуюся с внешним миром через эксплицитную номенклатуру мирских означаемых. Эти две подсистемы как бы обмениваются достоинствами и недостатками: комплексы А открываются во внешний мир, но при этом вовлекаются в процесс инверсии, которому идеология подвергает реальность; комплексы В сохраняют бедность и, так сказать, формальную честность любой денотации, но лишь ценой абстракции, которая предстает закрытостью от внешнего мира. Вся система Моды отмечена этой симметричной двойственностью ее комплексов.

II. КОМПЛЕКСЫ А: ОТЧУЖДЕНИЕ И УТОПИЯ

20.4. Именование означаемого

Комплексы А открыты во внешний мир по трем причинам: во-первых, потому что их означаемые наименованы, входят в номенклатуру языкового происхождения (их определя-

[1] См. выше, 3, II.

[2] Впрочем, напомним, что даже в комплексах В Мода может сообщаться с внешним миром, когда она подчиняется некоторой риторике.

ющим признаком служит именно отсутствие изологии); во-вторых, потому что в них Мода становится коннотативной системой, то есть надевает маску рациональности или природности; в-третьих, потому что Мода и означаемые организуются риторикой и образуют некоторое изображение мира, которое само смыкается с некоторой общей идеологией. Однако, открываясь во внешний мир, Мода вынуждена как бы «поддерживать» его – принимать участие в процессе превращения реальности, который обыкновенно описывают под названием идеологического отчуждения; это отчуждение выражается или, если угодно, описывается моментами «открытости» системы. Именование означаемого, составляющее ее исключительное свойство по сравнению с другими известными нам знаковыми системами, приводит к тому, что эти мирские означаемые делаются какими-то незыблемыми сущностями: однажды наименованные, *Весна, Уик-энд, Коктейль* становятся божествами, которые как бы естественным образом создают одежду, вместо того чтобы оставаться с нею в произвольно-знаковом отношении; этот процесс хорошо известен в антропологии – слово превращает объект в силу, само становится силой; сверх того, при разработке семантического отношения между двумя раздельными и протяженными объектами (означающим и означаемым) значительно ослабляется функциональная структура системы, смысл связывается с единицами путем дробно-неподвижного, можно сказать сущностного, соответствия; корпус значений сводится к простому лексикону (*тюссор* ≡ *лето*). Конечно, на самом деле эти значения подвижны, поскольку лексикон Моды ежегодно пересматривается; но знаки здесь не преобразуются внутренне, как это происходит в диахронии языка; их изменение произвольно, однако эксплицитность означаемого сообщает ему весомость вещей, связанных между собой каким-то общеизвестным сродством; знак здесь не движется[1], а лишь умирает и возрождается, он эфемерен и вечен, прихотлив и рационален; именуя свои означаемые, Мода тем самым осуществляет непосредственную сакрализацию знака: означаемое отделено от своего означающего и вместе с тем кажется неотъемлемым от него в силу естественного и непреложного права.

---

[1] Еще Бергсон писал: «Для знаков человеческой речи характерна не столько обобщенность, сколько подвижность. Инстинктивный знак неотъемлем, интеллектуальный же знак подвижен» (Bergson, *Evolution créatrice*, 3e éd., Paris, Alcan, 1907, p. 172).

20.5. Маскировка Моды

Второе отчуждение, которому подвержены комплексы А (одновременно оно во второй раз открывает их во внешний мир), связано с местом Моды в структуре этих комплексов. В высказывании типа *набивная ткань побеждает на скачках* мирское означаемое (*скачки*) как бы вытесняет означаемое-Моду, отбрасывает его в невероятную (в буквальном смысле) зону коннотации; *де-юре* ничто не указывает на то, что эквивалентность набивной ткани и скачек как-то подчиняется значению Моды, тогда как *де-факто* сама эта эквивалентность все время представляет собой лишь означающее означаемого-Моды: набивная ткань служит знаком скачек лишь по воле Моды (на будущий год этот знак будет отменен); в таком своеобразном «самообмане» форм можно распознать самую суть коннотации: исчезая из виду как реальный знак, Мода вместе с тем присутствует как скрытый порядок, как безмолвный страх, ведь не соблюсти (в нынешнем году) эквивалентность набивных тканей и скачек – значит впасть в грех старомодности; здесь вновь проявляется различие между имплицитным означаемым денотативных систем и латентным означаемым систем коннотативных[1]; в самом деле, отчуждение здесь заключается именно в том, что имплицитное означаемое делается латентным; Мода скрывается наподобие бога – всемогущего и однако же делающего вид, будто оставляет набивным тканям полную свободу *естественно* означать скачки. Таким образом, Мода трактуется здесь как стыдливо-тираническая ценность, которая скрывает свою идентичность – не просто лишая ее терминологического выражения (как в случае денотативных комплексов), а подменяя ее именем какой-нибудь сугубо человеческой причинности (семантическими единицами мирского означаемого). Так коннотация включается в более общую форму отчуждения, состоящую в том, что определяющий произвол маскируется фатальностью природы.

20.6. Утопическая реальность и реальная утопия

Последнюю точку, где Мода (в комплексах А) открывается во внешний мир, образует сама риторика, «покрывающая» сразу и ее терминологическую систему, и ее коннотацию. Риторика соответствует процессу идеологической инверсии, когда реальность приобретает обратный облик; фун-

---

[1] См. выше, 16, 5.

кция риторической системы – скрадывать системно-семантическую природу подчиненных ей высказываний, преобразовывая эквивалентность в рациональное оправдание; сама образуя систему, риторическая деятельность тем не менее антисистематична, поскольку отнимает у высказываний Моды всякую видимость семиологичности; соединение внешнего мира с одеждой она делает предметом *обиходного* дискурса, оперирующего причинами, следствиями, сходствами – словом, всевозможными псевдологическими отношениями. Такую работу превращения можно в общих чертах сравнить с работой души в сновидении: сновидение также мобилизует голые символы, то есть элементы первичной семантической системы, – но связывает их в форме повествования, где сила синтагматики затмевает (или скрадывает) глубину системы. Здесь, однако следует отметить этическую инверсию: Мода именно в силу своей баснословности становится кое в чем реальной *вопреки* своей терминологической системе, которая так и остается невероятной; происходит любопытный перекрестный обмен между реальным и воображаемым, возможным и утопическим. На терминологическом уровне семантические единицы *(уик-энд, вечер, шопинг)* еще остаются фрагментами реального мира, но эти фрагменты уже носят переходно-иллюзорный характер, так как реальный мир не дает никакой мирской санкции соотношению между *этим свитером* и *уик-эндом;* это соотношение не осуществляется в рамках реальной системы; таким образом, на своем буквальном уровне реальность Моды образуется из чистой утвердительности (это и имеется в виду, когда мы говорим о ее невероятности). По сравнению с такой «ирреальностью» терминологической системы модная риторика парадоксальным образом оказывается более «реальной», поскольку она входит во внутренне связную идеологию, зависящую от реальности целого общества; заявить на терминологическом уровне, что *этот свитер подходит для уик-энда,* – это просто голое утверждение, неотчужденное в силу своей *непрозрачности;* напротив того, заявить, что *этот свитер надо взять с собой на уик-энд в замок в Турени, отправляясь в гости к патрону вашего мужа,* – это значит связать предмет одежды с целостной ситуацией, одновременно воображаемой и истинной, в смысле той глубинной истины, какая бывает в романе или сновидении; соответственно можно сказать, что терминологический (денотативный) уровень – это уровень

утопической реальности (так как на самом деле в реальном мире нет никакого вестиментарного лексикона, хотя реально присутствуют его элементы – отдельно внешний мир и отдельно одежда), тогда как риторический уровень – это уровень реальной утопии (так как целостность риторической ситуации прямо восходит к реальной истории). Можно сказать и иначе: что у Моды есть *содержание* только на риторическом уровне; распадаясь, система Моды как раз и раскрывается в мир, отчуждается и «очеловечивается», символически изображая тем самым основополагающую двойственность всякого сознания реальности: нельзя *говорить* о реальности, не отчуждаясь в ней, сознание – это сообщничество.

20.7. Натурализация знаков

Перекрестному обмену между денотативной ирреальностью и коннотативной реальностью соответствует инверсия знака, его превращение в рациональное оправдание, – очевидно, важнейшая операция, осуществляемая в комплексах А; поскольку на них зиждется «натуралистическое» видение одежды и мира, то они по-своему (одновременно утопически и реально) смыкаются с производящим их обществом, тогда как система чистых, открыто заявленных знаков выражает собой лишь усилие людей создать «осмысленность» вне всякого содержания. При этом становится понятно, какова вообще значимость любых превращений знака в рациональное оправдание – не только в самой системе Моды. Действительно, комплексы А являют собой семиологический парадокс: с одной стороны, любое общество, очевидно, неустанно старается проникнуть реальность значением, образуя сильно и тонко разработанные знаковые системы, превращая вещи в знаки, чувственное в значимое; с другой стороны, после того как эти системы созданы (вернее, уже по мере их создания), люди столь же упорно стараются замаскировать их систематическую природу, превратить семантические отношения обратно в отношения природные или рациональные; идут сразу два процесса, одновременно противоположных и взаимодополнительных, – сигнификация и рационализация. По крайней мере, так, очевидно, происходит в нашем обществе, поскольку нет уверенности, что семиологический парадокс имеет универсально-антропологический характер: некоторые общества архаического типа, создавая интеллигибельные построения, сохраняют их в форме открыто знаковых комплексов; при этом человек стре-

мится не превращать природу и сверхприроду в рациональность, а просто расшифровывать их; мир не «объясняют», а читают, философия является мантикой[1]; напротив, особенностью нашего общества – и в особенности нашего массового общества – представляется натурализация или рационализация знака посредством оригинального процесса, описанного здесь под названием *коннотации;* этим объясняется, что создаваемые нашим обществом культурные объекты одновременно и произвольны (как знаковые системы) и обоснованны (как рациональные процессы); итак, можно представить себе градацию различных обществ по степени «откровенности» их семантических систем, в зависимости от того, является ли неизбежно приписываемая вещам интеллигибельная значимость откровенно знаковой или деланно рациональной; иными словами – в зависимости от того, насколько сильна в них коннотация.

III. КОМПЛЕКСЫ В: УКЛОНЧИВОСТЬ СМЫСЛА

20.8. Бесконечная метафора

По сравнению с открытыми и отчужденными комплексами А комплексы В кажутся несколько более чистыми; в самом деле, в них нет «овеществляющего» именования означаемого, в них Мода остается денотативной значимостью; они отчуждаются во внешнем мире лишь благодаря риторике одежды (к тому же, как мы видели, скудной)[2] и риторике значения (преображающей решения Моды в Закон или Факт); да и то преображение это не постоянно, а лишь случайно связано с тем или иным высказыванием. Иными словами, комплексы В не «лгут»: в них одежда открыто означает Моду. Такая чистота – или откровенность – обусловлена двумя предпосылками. Первая из них – образуемая модной коннотацией крайняя диспропорция между числом означающих и означаемых: в комплексах В означаемое одно-единственное[3] – это всегда и везде сама Мода, а означающих очень много, это всевозможные вариации одежды,

---

[1] G.W.F.Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire,* trad. Gibelin, Paris, Vrin, 1946, 413 p., p. 213.

[2] См. выше, 17, 2.

[3] В структурном плане это означаемое является двойным: *модное / старомодное* (иначе не было бы и смысла); но второй термин аннулирован, отброшен в диахронию.

изобилие модных черт; перед нами механизм бесконечной метафоры, вольно варьирующей означающие одного-единственного означаемого[1]. Разумеется, немаловажно, что эта диспропорция образуется именно в пользу означающего: любая система, имеющая мало означающих и много означаемых, порождает тревогу, так как каждый ее знак может читаться по-разному; напротив, любая система с обратным устройством (с большим числом означающих и небольшим числом означаемых) вызывает эйфорию, и чем больше такая диспропорция, тем сильнее эйфория – таковы перечни метафор с одним означаемым, на которых основана умиротворяющая поэзия (например, в литаниях); итак, по самой своей семиологической структуре метафора выступает как «успокоительный» оператор, и, поскольку Мода в комплексах В метафорична, она оказывается эйфорическим объектом, несмотря на грозно-произвольный закон, которым создается.

20.9. Уклончивость смысла

Метафорический процесс (в данном случае особенно радикальный, поскольку означаемое только одно) – лишь первая из предпосылок той «чистоты» комплексов В, о которой сказано выше. Вторая предпосылка связана с самой природой означаемого, заложенного во всех высказываниях Моды, где говорится только об одежде (как и обстоит дело в комплексах В); это означаемое по сути тавтологично – Мода может определяться лишь сама через себя, так как Мода – это всего лишь некоторая одежда, а модная одежда – всего лишь то, что Мода объявляет таковой; таким образом, между означающими и означаемыми происходит чистое взаимоотражение, в процессе которого означаемое как бы опустошается от всякого содержания, но при этом ничуть не утрачивает свою силу обозначения; благодаря такому процессу вещь становится означающим чего-то такого, что на самом деле есть сам факт этого становления. Или, если описать этот феномен еще точнее, означающее (то есть высказывание Моды) непрестанно распространяет смысл через знаковую структуру (через объекты, суппорты, варианты и иерархии матриц), но в конечном счете этот смысл – не что иное как само же означающее. Таким образом, Мода выступает как парадоксальная диковинка – *семантическая*

[1] Та же тенденция (но лишь как тенденция) действует и в комплексах А, в форме пансемии (см. выше, 14, 7 и 8).

система, единственной целью которой является уклончивость[1] *обильно вырабатываемого ею смысла;* такая система отказывается от смысла, но ничуть не поступается самим зрелищем знакового процесса[2]. У такой рефлексивной деятельности есть мысленная модель – это формальная логика. Подобно логике, Мода характеризуется как бесконечная вариация одной и той же тавтологии; подобно логике, Мода стремится устанавливать отношения эквивалентности, валидности, а не истины; наконец, подобно логике, Мода бессодержательна, но не бессмысленна. Это своеобразная машина, поддерживающая смысл, но не фиксирующая его; это сплошной уклончивый смысл, но все же смысл; лишенная содержания, Мода зато функционирует как зрелище – в ней люди демонстрируют себе свое умение делать незначимое значимым; тем самым она предстает как образцовая форма акта сигнификации вообще и в этом сближается с основной задачей литературы – раскрывать читателю в вещах значение, но не смысл[3]; оттого она становится знаком «собственно человеческого». Этот ее сущностный статус отнюдь не бесплотен: обнаруживая свою чисто формальную природу, система Моды-описания воссоединяется со своими глубочайшими экономическими основами; именно процесс активной, но пустой сигнификации придает модному журналу институциональную устойчивость; поскольку для такого журнала говорить – значит упоминать в речи, а упоминать – значит делать значимым, то речь журнала есть самодостаточный социальный акт, каким бы ни было ее содержание; такая речь может длиться бесконечно, ибо она пуста и вместе с тем значима, – ведь если бы журналу *было что сказать,* он попал бы в такой ряд, где целью является именно высказать это «что-то» до конца; напротив того, ведя свою речь как чистое значение без всякой содержательной основы, журнал вступает в процесс, ко-

[1] *Décevoir* [уклоняться, разочаровывать] этимологически значит *déprendre* [не даваться, быть неухватным].

[2] Судя по всему, это понимал Малларме: его «Последняя Мода» не содержит практически ни одного полноценного означаемого – одни лишь означающие Моды; возвращая «безделушкам» их чистую имманентность, Малларме стремился создать, насколько это доступно человеку, чисто рефлексивную семантическую систему: мир означает, но его значение – «ничто»; он пуст, но не абсурден.

[3] Как мы уже видели, *значение* (в отличие от *смысла*) есть процесс.

торый состоит в чистом поддержании равновесия и теоретически не имеет конца[1].

20.10. Настоящее время Моды

Формальную чистоту и закрытость комплексов B поддерживает совершенно специфическая темпоральность Моды. Конечно, в комплексах A эквивалентность одежды и внешнего мира также подчинена Моде – то есть тому мстительному настоящему времени, которое ежегодно приносит в жертву знаки прошлого года; набивная ткань равнозначна скачкам лишь *сегодня;* однако, открывая свои знаки во внешний мир в форме функций и рациональных оправданий, Мода как бы подчиняет время более природному порядку; настоящее в ней становится немым, словно стыдливым, его вместе со всей Модой увлекает коннотация. А в комплексах B всякое натуралистическое алиби исчезает, настоящее время Моды гарантирует собой открытую произвольность системы: эта система потому так и замкнута в своей синхронии, что каждый год вся разом отбрасывается в небытие прошлого; знаки более не защищены ни рациональностью, ни природностью, а значит, системе дозволено все, и прежде всего – открытое убийство прошлого. Тем самым комплексы B – или, если угодно, Мода-логика – также нагляднейшим образом утверждают совмещение настоящего времени и структуры; с одной стороны, модное *сегодня* беспримесно чисто, оно уничтожает все вокруг себя, яростно отрекается от прошлого, цензурирует будущее, если только это будущее выходит за пределы текущего сезона; но с другой стороны, каждое из таких *сегодня* представляет собой торжествующую структуру, порядок которой шире (или внеположен) времени[2], так что Мода приручает новое еще прежде, чем создает его, и парадоксальным образом

---

[1] Пресса или Мода – культурные объекты с устойчивой формой и неустойчивым содержанием, которые, как представляется, мало изучены с этой точки зрения; символом подобных объектов можно было бы считать корабль Арго, каждая деталь которого постепенно заменялась и который тем не менее оставался кораблем Арго; злоба дня становится здесь *формой* – а значит, это особенно перспективный материал для семиологического анализа.

[2] Как уже сказано, Моде свойственна систематическая неверность. Между тем как верность (привязанность к прошлому), так и неверность (разрушение этого прошлого) обе равно невротичны, если принимают форму в одном случае – законного или религиозного долга (наподобие эринний), а в другом – естественного права «жить».

являет нам «новое» непредсказуемым, но в то же время законодательно упорядоченным; одним словом, Мода одомашнивает непредусмотренное, но не лишает его непредусмотренности; каждая Мода и необъяснима и регулярна. Итак, отменив память о далеком прошлом, сведя время к оппозиции изгоняемого и установляемого, чисто логическая Мода (в комплексах В) представляет собой не что иное как беспамятную подмену прошлого настоящим[1]. Можно говорить едва ли не о неврозе Моды, но этот невроз воплощается в прогрессивной страсти – в производстве смысла; Мода неверна лишь постольку, поскольку *разыгрывает* смысл.

IV. ДВУХЧАСТНАЯ СИСТЕМА МОДЫ

20.11. Этическая амбивалентность Моды

Совершенная семантическая система – это система закрытая, пустая и рефлексивная: таковы комплексы В (по крайней мере, когда они не превращают решения Моды в миф). Когда система открывается во внешний мир через коннотацию, она распадается. Двухчастная система Моды (А и В) предстает, таким образом, как зеркало, отражающее этическую дилемму современного человека: любая знаковая система, как только ее «наполняет» внешний мир, неизбежно перегружается, перерождается и искажается; чтобы открыться миру, нужно испытать отчуждение; чтобы понимать его, нужно от него отдалиться; между моделями производительного поведения и моделями рефлексивного поведения, между системами действия и системами смысла пролегает глубокая антиномия. Эту двойственность переживает и Мода через расхождение своих комплексов А и В: то она наполняет свое означаемое фрагментами внешнего мира и мечтами о практических применениях, функциях и оправданиях; то она опустошает его, сводясь к состоянию структуры, освобожденной от всякой идеологической субстанции. Так Мода – система «натуралистическая» (в комплексах А) или «логическая» (в комплексах В) – странствует от одной грезы к другой, в зависимости от того, каковы в журнале ее мирские означаемые: множественные или,

---

[1] Фактически Мода предполагает ухронию, время, которого не существует; прошлое в ней стыдливо замалчивается, а настоящее все время «пожирается» новой Модой.

напротив, уклончивые; по-видимому, в прессе, рассчитанной преимущественно на простую публику, практикуется Мода натурализованная, богатая функциями-знаками, тогда как более «аристократическая» пресса практикует предпочтительно чистую Моду. В таком колебании отражается историческая ситуация: изначально Мода представляет собой аристократическую модель, но сегодня на эту модель воздействуют мощные силы демократизации; в странах Запада Мода становится все более массовым феноменом, именно постольку, поскольку потребляется через посредство крупнотиражных изданий (отсюда важная роль и своеобразная автономия Моды-описания); таким образом, зрелость системы (в данном случае ее «бесцельность») приемлема для массового общества в компромиссной форме – Мода должна проектировать аристократическую модель как источник своего престижа (такова чистая Мода), но она должна в то же время и эйфорически изображать мир своих потребителей, превращая внутримирские функции в знаки (труда, спорта, времен года, церемоний), – такова натурализованная Мода, чьи означаемые прямо именуются. Отсюда ее двусмысленный статус: она означает и внешний мир и себя самое, строится то как программа поведения, то как роскошное зрелище.

20.12. Трансформация

Но все же в общей системе Моды есть один пункт, где структура проникнута делом, *включенным в нее* (чем оно и важно); это так называемая *трансформация* (*летний пылевик, который станет осенним дождевиком*); пока еще это довольно скромное понятие, но его следует признать образцовым, поскольку здесь на свой лад разрешается конфликт, постоянно противопоставляющий друг другу область транзитивного поведения и область знаков. В самом деле, трансформация располагается у границ системы, однако не переходит их: с одной стороны, она остается зависимой от структуры, поскольку в высказывании по-прежнему константа (то, что в означающем не изменяется и, в принципе, остается объектом различных значений трансформирующейся одежды) соединяется с вариацией (собственно трансформацией)[1]; но с другой стороны, вариация здесь перестает

[1] Примеры: *плащи-варианты, весенние платья, которые могут стать летними, если к ним прибавить воротник и пояс из органзы.*

быть виртуальной (то есть синхронической) и становится диахронической; через трансформацию в систему вводится диахрония – уже не как мстительное настоящее время, одним махом отменяющее все знаки прошлого, а в более мирной, можно сказать, форме (именно потому, что сама система ее признает, вбирает в себя). Таким образом, в трансформации соединяются примиренное время (прошлое больше не ликвидируется, а используется), новое дело (язык Моды становится действительно языком производства) и выражение знаковой системы (сделанная вещь по-прежнему соответствует регулярной структуре). Одним словом, таково предлагаемое Модой диалектическое разрешение конфликта между прошлым и настоящим, событием и структурой, делом и знаком, и вполне естественно, что оно обретает плоть в экономической реальности: трансформация практически возможна (она недорого стоит) и в то же время сохраняет изощренность зрелища; Мода все чаще и чаще включает ее в свои высказывания.

V. АНАЛИТИК И СИСТЕМА

20.13. Скоротечность анализа

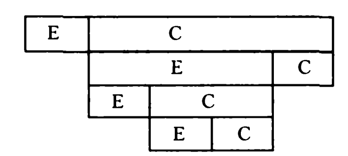
Остается сказать несколько слов о положении самого аналитика перед лицом – вернее, *в рамках* – систематического мира, о котором он вел речь выше; не только потому, что было бы самообманом рассматривать аналитика как чуждого этому миру, но еще и потому, что семиологический проект дает аналитику формальные средства для включения самого себя в реконструируемую им систему; более того, он обязывает его это делать, и именно в такой обязанности он, можно сказать, окончательно обретает свою философию, гарантию своего участия в историческом процессе (некоторый момент которого он рассматривает статически) и своей включенности в движение времени, которое в конце концов унесет его с собой, заменив другими языками и другими науками. Чтобы описать этот процесс в формальных терминах (а здесь у нас и не может быть другого замысла), следует вновь вернуться к риторической системе[1]. Как мы видели, означаемое этой системы слабо контролируется пользователями системы – оно носит латентно-глобальный харак-

---

[1] См. выше, 16, III.

тер и не может единообразно *именоваться* теми, кто воспринимает коннотативное сообщение; оно обладает устойчивым терминологическим существованием разве что для аналитика, специфическая функция которого именно в том, чтобы налагать некоторую номенклатуру на латентные означаемые, которые он единственно способен сделать явными; если он именует какие-то риторические означаемые *синкретизмом* или *эйфорией*[1], то знает, что это вовсе не те понятия, которыми пользуются читательницы Моды, и что для работы с ними он вынужден обращаться к закрытому интеллектуальному языку, то есть к некоторому письму; а это письмо будет функционировать по отношению к системе-объекту Моды как новый метаязык. Итак, если мы хотим представить систему Моды не в себе самой (как мы до сих пор и старались условно рассматривать ее), а такой, как она закономерно излагается в ходе анализа, то есть через посредство паразитарной речи, – тогда схему ее одновременно работающих систем[2] нужно дополнить следующим образом:

4. Метаязык аналитика
3. Риторическая система
2. Терминологическая система
1. Вестиментарный код



Хотя метаязык аналитика – это «операция», а не «коннотация»[3], он, конечно, может быть только ангажированным: во-первых, категориями своего языка (в данном случае французского), так как язык не есть реальность; во-вторых, собственной исторической ситуацией и собственной жизнью аналитика, поскольку письмо никогда не бывает нейтральным[4]; скажем, говорить о Моде в терминах структуры[5] означает некоторый выбор, в свою очередь зависящий от определенного исторического состояния исследова-

[1] См. выше, 16, 6.

[2] Схема уже приводилась выше, 3, 2. Для примера взят самый простой комплекс, то есть комплекс В из трех систем (Е – план выражения, С – план содержания).

[3] Hjelmslev, *Prolegomena*... § 22, p. 114-125.

[4] Свойственное семиологу таксономическое воображение подлежит одновременно и психоанализу, и исторической критике.

[5] Аналитик говорит *о Моде*, а не *на языке Моды;* он обречен выходить из сферы праксиса с сферу логоса. Говорить на языке Моды – значило бы создавать ее.

ний и от определенной речи, свойственной данному субъекту. Отсюда понятно, что семиологический анализ и риторическое высказывание соотносятся между собой вовсе не как истина и ложь; дело совсем не в том, чтобы «демистифицировать» читателя Моды; между Модой и ее анализом – отношение взамодополнительности, включенное в бесконечную (хотя и временно конечную) систему, частями которой являются они оба; где риторика Моды предлагает идею своеобразной природы (мира, где *дерзость* и *скромность* по праву являются «истинными» психологическими сущностями), там аналитик восстанавливает идею определенной *культуры* (дерзость и скромность соответствуют членению мира согласно чьим-то интересам, а их соединение образует алиби для искусственной эйфорической интенции); однако на уровне этой дешифровки система отнюдь не заканчивается, оппозиция природы и культуры сама включена в некоторый метаязык, то есть в определенное состояние истории; их антиномия преходяща, ее не могли бы формулировать другие люди или не смогут формулировать в будущем. Таким образом, в отношении системы-объекта и аналитического метаязыка предполагается не какая-либо «истинная» субстанция, которую следовало бы отнести всецело на счет аналитика, а только лишь формальная валидность; это отношение одновременно эфемерное и закономерное, так как человеческое знание может участвовать в становлении мира лишь через ряд сменяющих друг друга метаязыков, каждый из которых отчуждается определившим его моментом. Эту диалектику можно опять-таки выразить в формальных терминах: говоря о риторическом означаемом на своем собственном метаязыке, аналитик дает начало (или продолжение) бесконечному научному процессу – ведь если кто-то (другой человек или он сам позднее) предпримет анализ его письма и попытается выявить его латентное содержание, этот «кто-то» будет вынужден прибегнуть к новому метаязыку, который в свою очередь станет его обозначать; неизбежно придет день, когда структурный анализ перейдет на положение языка-объекта и подвергнется анализу в рамках системы более высокого уровня, которая уже сама объяснит его. Такая бесконечная конструкция – не искусственное ухищрение; ею выражается объективно преходящее, как бы подвешенное состояние научных исследований и подтверждается то, что можно было бы назвать гераклитовс-

ким характером человеческого знания, всякий раз когда его объект заставляет его совмещать истину с языком. Здесь действует закономерность, которую структурализм как раз и пытается понять, то есть высказать: семиолог – это тот, кто, именуя и понимая окружающий мир, в тех же самых терминах выражает и свою грядущую смерть.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. ИСТОРИЯ И ДИАХРОНИЯ МОДЫ

Изменения Моды кажутся регулярными, если рассматривать относительно большую временную протяженность, и беспорядочными, если ограничить эту протяженность периодом нескольких непосредственно предшествующих нам лет; регулярная вдали и анархичная вблизи, Мода тем самым имеет как бы две темпоральности – время собственно истории и, так сказать, *время памяти,* поскольку для нее важно то, что женщина может помнить о Модах, предшествовавших Моде текущего года.

Первая, историческая темпоральность была частично изучена Крёбером[1]. Он выделил некоторые черты женской вечерней одежды и измерил их вариации в масштабе долгой временной протяженности. Эти черты следующие: 1° длина юбки, 2° высота талии, 3° глубина декольте, 4° ширина юбки, 5° ширина талии, 6° ширина декольте. Параметры Крёбера легко находят себе соответствие среди элементов описанной выше системы[2]. Различие в том, что Крёбер, работая с рисунками, а не с языковым материалом, мог делать реальные замеры, используя в качестве масштабной единицы длину человеческого тела (от губ до пальцев ног). Крёбер показал две вещи: во-первых, что история не влияет на процесс Моды, разве что слегка ускоряет некоторые изменения в случае крупных исторических потрясений; во всяком случае, история не создает новых форм, ни одно состояние Моды невозможно аналитически объяснить, нет никакого аналогического соотношения между Директорией и высокой талией; а во-вторых, что ритм изменения Моды не просто регулярен (амплитуда составляет примерно полвека, а полный цикл колебания – одно столетие), но еще и

---

[1] A.L.Kroeber, J.Richardson, *Three Centuries of Women's Dress Fashion,* Berkeley and Los Angeles, Univ. of California Press, 1940.

[2] 1° Платье + длина; 2° Талия + вертикальное положение; 3° Горловина + длина; 4° Юбка + ширина; 5° Талия + облегание; 6° Горловина + ширина.

имеет тенденцию чередовать формы в рациональном порядке: например, ширина юбки и ширина талии всегда находятся в обратном соотношении, когда одна из них узкая, то другая – широкая. В общем, в масштабе достаточно долгой протяженности Мода есть нечто упорядоченное, и свою упорядоченность она получает от себя самой; ее эволюция, с одной стороны, дискретна, все время проходит через отчетливые пороги[1], а с другой стороны, эндогенна, поскольку нельзя утверждать какого-либо генетического отношения между какой-либо ее формой и историческим контекстом[2].

Таковы рассуждения Крёбера. Значат ли они, что история вообще не властна над процессом Моды? История не может аналогически воздействовать на ее формы, но она вполне может воздействовать на ритм их смены, нарушая или изменяя его. Отсюда парадоксальным образом следует, что у Моды может быть либо очень долгая история, либо вовсе никакой; в самом деле, поскольку ее ритм регулярен, она остается вне истории – она меняется, но ее перемены суть чисто эндогенное чередование, имеет место всего лишь диахрония[3]; чтобы вторгнуться в Моду, история должна изменить ее ритм, а такое, очевидно, может сделать лишь история очень большой временной протяженности[4]. Так, например, если верны выкладки Крёбера, то наше общество уже несколько столетий живет в одном и том же ритме Моды: *следовательно, историческое объяснение по-*

---

[1] Такая дискретность хорошо согласуется с семиологической природой Моды («...появление языка могло быть только одномоментным в его целостности. Ибо вещи не способны означиваться постепенно», Cl.Lévi-Strauss, Introduction à: M.Mauss, *Sociologie et anthropologie,* Paris, PUF, 1950, p. XLVII [цит. по: М.Мосс, *Социальные функции священного,* СПб., Евразия, 2000, с. 432. – *Прим. перев.*]).

[2] Некоторые историки костюма пытались, правда, установить аналогию между формой одежды и архитектурным стилем эпохи (в частности: H.H.Hansen, *Histoire du costume,* Paris, Flammarion, 1956; J.Laver, *Style in Costume,* London, Oxford Univ. Press, 1949).

[3] Слово *диахрония* может шокировать историков; однако же требуется какой-то специальный термин, чтобы обозначить процесс одновременно временной и неисторический; вслед за последователями Блумфилда можно было бы даже говорить о метахронии, подчеркивая дискретность этого процесса (см. A.Martinet, *Economie...,* p. 15).

[4] Ритм подчинен истории, но это очень долгая история; как культурный объект одежда принадлежит *большой временной протяженности,* проанализированной Ф.Броделем (F.Braudel, «Histoire et sciences sociales: la longue durée», in *Annales,* 13e année, n° 4, oct.-déc. 1958, p. 725-753).

надобится лишь тогда, когда этот ритм изменится; поскольку же ритм зависит от системы (об этом кратко пишет сам Кребер), то историческому анализу неизбежно придется проходить через анализ систематический. Можно, например, представить себе – чисто гипотетически, поскольку речь идет о будущем развитии одежды, – что ритм Моды (известный нам на протяжении нескольких веков), окажется заблокированным и одежда не будет меняться очень долго, если не считать мелких сезонных вариаций; тогда история должна будет объяснить не систему как таковую, а вновь обретенное ею постоянство; тогда, быть может, выяснится, что это изменение ритма – знак нового общества, характеризуемого иной экономикой и иной идеологией (скажем, «мирового» общества) и нечувствительного к крупномасштабным историческим ритмам одежды, именно потому, что в нем прочно институционализирована годовая Мода с относительно скромными вариациями, не затрагивающими «базовый тип» нашей западной одежды. Можно привести и другой пример – общество в развивающихся странах Африки: оно вполне может сохранять свой старинный костюм, однако подвергать его вариациям Моды (ежегодная смена тканей, узоров и т.д.); при этом зарождается новый ритм.

Такой исторической темпоральности, образуемой стабильным ритмом, следует, как уже сказано, противопоставить другую, гораздо более краткосрочную – темпоральность последних сезонных вариаций Моды, которую можно назвать микродиахронией. Эта вторая темпоральность (разумеется, включенная в первую) обретает свою индивидуальность благодаря ежегодному циклу Моды; поэтому она характеризуется внешне очень интенсивной вариативностью. Экономические импликации последней не составляют секрета, хотя и не могут вполне ее объяснить: процесс Моды поддерживается группой фирм-производителей с целью ускорить обновление одежды, которое шло бы слишком медленно, если бы зависело только от износа; в Соединенных Штатах такие фирмы как раз и называются accelerators[1]. В самом деле, в плане реально носимой одежды Мода может характеризоваться соотношением двух ритмов – ритма износа (*u*), который определяется естественным временем

[1] Вопреки мифу, которым окружена «высокая Мода», вполне возможно, что реально в ускорении покупательской активности определяющую роль играет средний уровень Конфекции.

обновления вещи или целого гардероба, исключительно с точки зрения материальных потребностей[1]; и ритма покупок (*a*), который определяется временем между двумя покупками вещи или гардероба одного и того же типа.

Мода (реальная) – это, если угодно, *a/u*. Если *u = a*, то есть одежда покупается по мере износа, то Моды не существует; если *u > a*, то есть одежда изнашивается быстрее, чем приобретается, то это пауперизация; если же *a > u*, то есть люди покупают больше, чем изнашивают, то имеет место Мода, и чем больше ритм покупки превосходит ритм износа, тем сильнее власть Моды[2].

Как бы ни обстояло дело в реальной Моде, ритм одежды-описания является неумолимо годовым[3], и обновление ее форм из года в год внешне происходит без всякого порядка. Чем вызвана такая анархия? Вероятно, тем, что система Моды намного обширнее человеческой памяти. Даже – и особенно – в рамках микродиахронии ни один закон изменения не ощутим. Конечно, в новом году Мода может контрастно отличаться от прошлогодней, чередуя простые термины одного и того же варианта: скажем, на смену *жесткой тафте* приходит *мягкий шелковый креп* – «переворачиваются» термины варианта гибкости. Но помимо таких особенных случаев, регулярность «переворотов» имеет тенденцию скрадываться под воздействием двух основных причин: одна из них связана с риторикой, а другая с самой системой.

Скажем, длина юбок – черта, которую повседневное сознание воспринимает как символ всех перемен Моды, – в Моде-описании постоянно затемняется фразеологией; мало того что нередко на один и тот же год лидеры «высокой

---

[1] Разумеется, это сугубо абстрактная гипотеза: не существует «чистой» потребности, абстрагированной, например, от стремления к коммуникации.

[2] Иногда Мода-описание может превращать изношенность в одну из своих ценностей (то есть означаемых): «*Кожаные вещи становятся все шикарней по мере старения, подобно тому как растут в цене старые вина*» («Вог»).

[3] Почему ритм женской Моды значительно быстрее, чем ритм Моды мужской? «Единообразная мужская одежда плохо подходит для обозначения финансового положения. Эту роль призвана играть женская одежда, через которую мужчина благодаря Моде косвенным образом выражает свой собственный экономический статус» (K.Young, *Handbook of Social Psychology*, London, Routledge and Kogan Paul, 4e ed., 1951, p. 420).

Моды» предлагают различную длину юбок, риторика еще и все время смешивает словесные оценки (*длинная, более длинная*) с точными измерениями в сантиметрах; ведь язык облегчает процесс сигнификации в плане синхронии, делая возможной уверенную значимую разбивку вещи, зато в плане диахронии он отнимает у сравнений всякую точность – легче сравнивать измерения (как это делал Крёбер), чем слова. С другой стороны, в систематическом плане Мода вполне может отказаться от простой парадигматической вариации (*мягкое / жесткое*) и, открывая новый год, внезапно обратиться к упоминанию какого-то иного варианта; в самом деле, синхрония – всегда лишь комплекс избранных черт[1]; можно упомянуть гибкость суппорта и изменить его вариант – этого достаточно, чтобы создать новую Моду. Число комбинаций суппорта и вариантов, с которыми он может сочетаться, зависит от богатства этого суппорта: предположим, что один суппорт сочетается в среднем с 17 вариантами, – поскольку мы выделили шестьдесят родов-суппортов, это уже дает как минимум несколько сот систематических вариаций, возможных для каждой Моды. Если прибавить и вариации внутри одного варианта, то свобода комбинирования суппортов и вариантов получается столь велика, что делает затруднительным всякое предвидение Моды.

Впрочем, это маловажно. Интересно другое – хотя предвидение Моды носит иллюзорный характер, к ее структуризации это не относится[2]. Здесь следует помнить, что чем обобщеннее одежда, тем отчетливее ее изменения; это может быть временная обобщенность, ведущая к тому, что

[1] Пример черт, избранных для «flou-look» [мягкий, неопределенный облик. – *Прим. перев.*] на 1958 год: *«Блузка-сорочка, кардиган и мягкая юбка, рукава пиджака выше запястий, отложной и сильно открытый воротник с ожерельями, непринужденность в талии обозначается мягким поясом, шляпка без полей крупной фактуры, сдвинутая назад»*. В этом высказывании используются следующие модные черты: блузка + изгиб + запахнутость; жилет + вид; юбка + гибкость; воротник, ожерелье + выступание; ожерелье + умножение; талия + маркированность; пояс + гибкость; головной убор + вид + ориентация; материал + вид.

[2] Та же проблема стоит и для языка, где она проще из-за небольшого числа смыслоразличительных единиц, но и сложнее в силу двойного членения. Испанский язык в Латинской Америке насчитывает всего 21 смыслоразличительную единицу, но в словаре того же языка содержится 100 000 разных элементов означающего. Было бы ошибкой считать, что система исключает случайность; совсем напротив, случайность – важнейший фактор любой знаковой системы (см. R.Jakobson, *Essais*, p. 90).

долгая протяженность (как у Крёбера) кажется гораздо лучше упорядоченной, чем микродиахронии, в которых живем мы; или же обобщенность формальная – ведь если бы мы могли сравнивать силуэты (чего не позволяет Мода-описание), то легко уловили бы «перевороты» модных черт[1], актуализация которых подвержена случайности, но запас которых не случаен, а всецело структурирован. Иначе говоря, Мода структурируется на уровне своей истории – и деструктурируется лишь на том уровне, на котором мы ее воспринимаем: на уровне текущего дня.

Таким образом, беспорядочность Моды обусловлена не ее статусом, а пределами нашей памяти; число модных черт велико, но не бесконечно, и вполне можно представить себе машину для создания Моды. Естественно, на мифическом уровне комбинаторная структура Мода превращается во что-то бесцельное, в интуитивное творчество, в неистребимо-витальное роение новых форм; Мода, как говорят, ненавидит систему. В очередной раз миф отражает реальность точно наоборот – Мода представляет собой порядок, а из нее делают беспорядок. Как же осуществляется такое превращение реальности в миф? С помощью риторики Моды. Одна из функций этой риторики – спутывать воспоминания о прошлых Модах, тем самым цензурируя количество модных форм и их повторяемость; для этого она постоянно придает модному знаку функциональное алиби (благодаря чему Мода кажется изъятой из систематики языка), дискредитирует термины прошлой Моды и эйфоризирует термины Моды нынешней, играет синонимами, притворно рассматривая их как различные по смыслу[2], приписывает одному означающему много означаемых, а одному означаемому – много означающих[3]. В общем, система утапливается в литературе, потребитель Моды погружается в беспорядок, который быстро вызывает у него беспамятство, заставляя видеть актуальное в форме абсолютной новизны. Мода,

[1] Это и сделал превосходный историк костюма Н.Трумен (N.Truman, *Historic Costuming*). Такая генерализация соответствует крёберовским basic patterns (*фундаментальным институциям*, как выражается Ж.Стецель), которым одежда следует на протяжении некоторого периода.

[2] *«В 1951 году в Моде были ткани ворсистые, в 1952 году – шерстистые»*. Но, по словарю Литтре, слова *ворсистый* [*velu*] и *шерстистый* [*poilu*] означают одно и то же: *покрытый волосками*.

[3] *«Торжествует атлас, но также и бархат, шитые ткани, фай, ленты»*.

вероятно, является одним из фактов *неомании,* возникшей в нашей цивилизации одновременно с зарождением капитализма[1]; новизна вполне институционально является рыночной ценностью[2]. Но модная новизна, судя по всему, имеет в нашем обществе вполне определенную антропологическую функцию, которая обусловлена ее двойственностью: одновременно непредвидимая и систематическая, регулярная и неведомая, случайная и структурированная, эта новизна фантазматически соединяет в себе интеллигибельность, без которой люди не могли бы жить, и непредвидимость, связанную с мифом о жизни[3].

---

[1] В эпоху Возрождения, справив себе новый костюм, люди заказывали и свой новый портрет.

[2] Мода – это один из феноменов психического питания, проанализированных Р.Рюйе (R.Ruyer, «La nutrition psychologique et l'économie», in *Cahiers de l'Institut de science économique appliquée,* 55, p. 1-10).

[3] Сопрягая желание общности с желанием изоляции, Мода, по выражению Ж.Стецеля, представляет собой «приключение без риска» (J.Stoetzel, «L'Aventure sans risque», *Psycho. Soc.*, p. 247).

2. МОДНАЯ ФОТОГРАФИЯ

Фотография означающего Моды (то есть одежды) ставит методологические проблемы, которые заставили нас изначально отказаться от ее анализа[1]. Между тем Мода все больше и больше фотографирует не только свои означающие, но и свои означаемые, во всяком случае постольку, поскольку те относятся к «внешнему миру» (комплексы А). Здесь будут сделаны некоторые замечания об этой фотографии мирских означаемых Моды, дополняющие сказанное выше о риторике означаемого[2].

В модной фотографии внешний мир обычно фотографируется как декорация, фон или сцена – одним словом, как некоторый театр. Театр Моды всегда тематичен: в нем варьируется некоторая идея (точнее, слово), проходя через ряд примеров или аналогий. Например, декорации на тему «Айвенго» представляют ряд вариаций в шотландском, романтическом или средневековом духе: голые ветки кустарников, старинная стена разрушенного замка, низкое подвальное окошко, выходящее на крепостной ров, – все это юбка из шотландки. Ну, а дорожный плащ для поездки в туманные, холодные и сырые края? Северный вокзал, «Золотая стрела»[3], доки, шлаковые отвалы, морской паром. Движущая сила всего это комплекса означающих – простейший прием ассоциации идей. *Солнце* влечет за собой *кактусы, темные ночи – бронзовые статуи, мохер – баранов, мех – хищников,* а *хищники – клетку;* и вот женщину в мехах показывают за толстой решеткой. *Двусторонняя ткань?* как *игральные карты* и т.д.

Театр смысла может здесь принимать два разных тона: он может стремиться к «поэтичности», поскольку «поэтична» сама ассоциация идей; тогда Мода пытается передавать

[1] См. выше, гл. 1.

[2] См. выше, гл. 18.

[3] Название поезда-экспресса. – *Прим. перев.*

ассоциации субстанций, устанавливать пластические или кинестезические эквивалентности; она, например, ставит в один ряд трикотаж, осень, бараньи стада, деревянный корпус крестьянской тележки; в таких поэтических рядах означаемое постоянно присутствует (осень, уик-энд в деревне), но рассеивается в однородной субстанции, состоящей из шерсти, дерева, зябкости – смеси понятий и веществ; Мода словно стремится достичь какой-то одноцветности вещей и идей, шерсть делается деревом, а дерево – комфортом, подобно тому как бабочка каллима с Зондских островов, висящая на стебельке, приобретает форму и цвет сухого листка. В других (и, пожалуй, все более частых) случаях ассоциативный тон становится шутливым, ассоциация идей оборачивается простой игрой слов; чтобы обозначить *объективный* взгляд на Моду, *объектив* фотокамеры направляют на выстроившихся в ряд манекенщиц; чтобы выразить силуэт-трапецию, манекенщиц рассаживают на гимнастические трапеции и т.д. В этих двух стилях проявляется общая оппозиция Моды – противопоставление серьезного (зима, осень) и веселого (весна, лето)[1].

В такой значимой обстановке якобы живет женщина – та, которая носит данную одежду. Журнал все чаще заменяет неподвижный показ означающего одеждой в действии[2]: субъекту придается более или менее транзитивная поза – во всяком случае, она демонстрирует зрелищные знаки какой-то транзитивности; это и есть «сцена». Здесь в распоряжении у Моды три стиля. Первый из них – объективно-буквальный: путешествие – это женщина, склонившаяся над дорожной картой; поездка по Франции – значит стоять облокотившись на старинную каменную стену перед садами в Альби[3]; материнство – значит приподнимать и целовать маленькую девочку. Второй стиль – романтический, он превращает сцену в живописную картину; праздник белизны – это женщина в белом на берегу озера среди зеленых лугов,

[1] Следовало бы выяснить (но кто же нам это скажет?), в какой момент зима сделалась амбивалентной ценностью, порой превращаясь в эйфорический миф о домашнем уюте, удобстве, нежности.

[2] Собственно, в действии-то женщина, а не одежда; удивительная, совершенно ирреальная несообразность (и вся странность модной фотографии) состоит в том, что женщину показывают в кульминационный момент какого-то движения, но одежда, которую она носит, кажется неподвижной.

[3] Исторический город на юге Франции. – *Прим. перев.*

где плавает пара лебедей (*«Поэтическое видение»*); ночь – это женщина в белом вечернем платье, обнимающая бронзовую статую. Здесь жизнь обретает поддержку Искусства, искусства благородного, достаточно эмфатичного, чтобы дать понять, что оно играет в красоту или же в грезу. Третий стиль живой сцены – это стиль забавный; женщину показывают в комичном – точнее, комикующем – виде, ее поза и мимика чрезмерно-карикатурны; она несообразно широко расставляет ноги, обезьяньей гримасой изображает удивление, играет со старомодными аксессуарами (старым автомобилем), взбирается на пьедестал наподобие статуи, нахлобучивает себе на голову сразу шесть шляпок и т.д.; одним словом, ирреализуется благодаря своему комизму; это называется «потешностью»[1].

Для чего служат эти стили (поэтический, романтический и «потешный»)? Вероятно – в силу парадокса, который лишь кажется таковым, – для ирреализации модных означаемых. В самом деле, движущей силой всех этих стилей является та или иная эмфаза: Мода как бы ставит в кавычки свои означаемые и тем самым отстраняется от своей собственной лексики[2]; а отнимая реальность у своего означаемого, она придает тем большую реальность своему означающему – то есть одежде; с помощью такой компенсаторной процедуры она заставляет читателя аккомодировать свое зрение не на чрезмерно, но и бесполезно значимом фоне, а на реальности манекенщицы, в то же время не давая ей оцепенеть в эмфазе, которая, словно нарыв, локализуется на периферии сцены. Вот на снимке две молодых женщины в доверительной беседе; это означаемое (сентиментально-романтическая девушка) *подписано* Модой – в руках у одной из девушек большая ромашка; а тем самым означаемое, внешний мир, вообще *все кроме одежды* – заклинается, освобождается от всякого натурализма; единствен-

[1] В рамках данной работы не было возможности определить, с какого момента возникает «потешность» в Моде (возможно, она многим обязано определенным жанрам кино). Однако несомненно, что в ней есть нечто революционное, поскольку ею нарушаются важнейшие табу Моды – табу на Искусство и на Женщину (Женщина не является объектом комизма).

[2] Для такой намеренной эмфазы служит ряд технических приемов: чрезмерная смутность декораций (по сравнению с четкостью самой одежды), подчеркнутая словно некое фото-сновидение; невероятность движения (прыжок, запечатленный в его высшей точке); фронтальный ракурс, когда модель, вопреки условностям фотосъемки, смотрит вам прямо в глаза.

но правдоподобной остается одежда. Подобный экзорцизм особенно активен в случае «потешного» стиля: здесь Мода, даже когда содержит мирские означаемые, в конечном счете добивается той *уклончивости* смысла, которая, как мы видели, характерна для комплексов B[1]; эмфаза – это дистанция, почти как отрицание; она производит внезапный шок, порождая в сознании читателя знаков чувство тайны, которую он разгадывает; создавая миф о невинности означаемых, она одновременно и развеивает его; она пытается заменить ложную природность вещей своей искусственностью – то есть своей культурой; она не уничтожает смысл, а указывает на него пальцем.

---

[1] См. выше, 20, 9.

УКАЗАТЕЛИ

УКАЗАТЕЛЬ ТЕРМИНОВ МОДЫ

Термины Моды, выделенные из изучаемого корпуса, указываются здесь в зависимости от их места в списке родов или же вариантов. Арабская цифра отсылает к роду, в который входит данный вид, а римская цифра – к варианту. В начале указателя воспроизводятся списки родовых категорий и вариантов. Виды цвета и материала не перечисляются как слишком многочисленные; впрочем, их классификация не представляет никаких трудностей. Не перечисляются также подвиды и вариации – и те и другие легко найти в общем перечне родовых категорий (8, 9). Вариант вариантов (10, IV) обозначается как *Степень.*

СПИСОК РОДОВЫХ КАТЕГОРИЙ

1. Аксессуар [Accessoire].
2. Застежка [Agrafe].
3. Чулки [Bas].
4. Баска [Basque].
5. Блузка [Blouse].
6. Край, борт, поле [Bord].
7. Браслет [Bracelet].
8. Бретелька [Bretelle].
9. Тулья [Calotte].
10. Накидка [Cape].
11. Капюшон [Capuchon].
12. Пояс [Ceinture].
13. Шаль [Châle].
14. Туфли [Chaussures].
15. Клипс [Clip].
16. Головной убор [Coiffure].
17. Воротник [Col].
18. Ожерелье [Collier].
19. Бок [Côté].
20. Цвет [Couleur].
21. Шов [Couture].
22. Галстук [Cravate].
23. Деталь [Détail].
24. Перед [Devant].
25. Спина [Dos].
26. Подкладка [Doublure].
27. Шарф [Echarpe].
28. Пройма [Emmanchure].
29. Горловина [Encolure].
30. Комплект [Ensemble].
31. Плечи [Epaules].
32. Цветок [Fleur].
33. Перчатки [Gants].
34. Жилет [Gilet].
35. Бедра [Hanches].
36. Юбка [Jupe].
37. Нижняя юбка [Jupon].
38. Силуэт [Ligne].
39. Рукава [Manches].
40. Плащ, пальто [Manteau].
41. Материал [Matériau].
42. Узор [Motif].
43. Украшение [Ornement].
44. Пола, конец, передник [Pan].
45. Брюки [Pantalon].
46. Лапка [Patte].
47. Складка [Pli].
48. Карман [Poche].
49. Платочек [Pochette].
50. Обшлага [Poignets].
51. Клапан [Rabat].
52. Платье [Robe].
53. Сумка [Sac].
54. Стиль [Style].
55. Свитер [Sweater].
56. Талия [Taille].
57. Фартук [Tablier].
58. Каблуки [Talons].
59. Пиджак [Veste].
60. Вуалетка [Voilette].

СПИСОК ВАРИАНТОВ

(Идентичность):	I.	Видовое утверждение
	II.	Утверждение существования
	III.	Искусственность
	IV.	Маркированность
(Конфигурация):	V.	Форма
	VI.	Облегание
	VII.	Движение
(Материя):	VIII.	Вес
	IX.	Гибкость
	X.	Рельеф
	XI.	Прозрачность
(Мера):	XII.	Длина
	XIII.	Ширина
	XIV.	Объемность
	XV.	Величина
(Непрерывность):	XVI.	Деление
	XVII.	Подвижность
	XVIII.	Запахнутость
	XIX.	Фиксация
	XX.	Изгиб
(Положение):	XXI.	Положение по горизонтали
	XXII.	Положение по вертикали
	XXIII.	Положение по глубине
	XXIV.	Ориентация
(Распределение):	XXV.	Сложение
	XXVI.	Умножение
	XXVII.	Равновесие
(Соединение):	XXVIII.	Выступание
	XXIX.	Сочетание
	XXX.	Регуляция

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ

Первая цифра обозначает главу, вторая – параграф (если она арабская) или группу параграфов (если она римская).

СТАТЬИ ПО СЕМИОТИКЕ КУЛЬТУРЫ

ПРОБЛЕМА ЗНАЧЕНИЯ В КИНО

В некоторых кинокадрах имеется чисто рассудочное содержание. Помимо своего эмоционального и чисто сюжетного потенциала, такие кадры стремятся нам нечто сообщить, дать понять. Иными словами, некоторые элементы кадра представляют собой настоящие *сообщения.* Между тем сообщение, или знак, – это предмет анализа, все более занимающий современных исследователей; им с весьма разных позиций заинтересовались различные дисциплины – кибернетика, математическая логика, психоанализ, структурная лингвистика и структурная этнология; вероятно, все эти науки идут к слиянию в форме общей науки о коммуникациях, новой единицей которой будет значение. Зрелище служит, конечно, привилегированным материалом для семиологии, и еще четыре десятилетия назад лингвист де Соссюр предлагал изучать пантомиму как настоящую языковую систему. Разумеется, фильм нельзя считать чисто семиологическим образованием, целиком сводить к грамматике знаков. Тем не менее фильм насыщен знаками, которые создаются и упорядочиваются его автором и адресуются зрителю; он хоть и отчасти, но бесспорно связан с общей коммуникативной функцией, в изучении которой дальше всех зашла лингвистика. Таковы пока еще сугубо предварительные и, разумеется, гипотетические рамки семиологии кинокадра, эскиз которой мы попытаемся здесь набросать.

Прежде чем приступать к изучению коммуникативной цепи, необходимо кратко сказать о ее членах.

1° *Кто отправляет сообщение?* Разумеется, автор фильма, сообразуясь с общим сюжетом, который ему нужно изложить, и с личным стилем, который он стремится придать своему рассказу. Поиски знаков ведутся в строго определенных границах, за которые нельзя выйти – иначе фильм окажется непонятен. Однако внутри этих границ

запасы знаков весьма подвижны: автор может черпать силу своего сообщения в общем, традиционно сложившемся словаре кинознаков – настоящем койнэ, – или же в символике универсального типа, воспринимаемой более или менее бессознательно и включающей, например, все фрейдовские символы (в некоторых кадрах Пудовкина и Бергмана вода открыто служит знаком рождения; в истории кино обильно представлена эротическая символика, чаще всего проявляясь через широко известные *опосредования* психоанализа). Можно сказать, что запас сообщений, откуда может черпать автор, состоит из концентрических колец: внутреннее ядро, применяемое чаще всего, образует целостную риторику кинознака (скажем, перелистываемый календарь означает течение времени); периферийную же область образуют как бы *расслаивающиеся* знаки, где аналогия между означающим и означаемым является далекой и неожиданной; понятно, что именно в этой области сказывается искусство и оригинальность режиссера; можно сказать, что эстетическая ценность фильма зависит от дистанции, которую автор сумел выдержать между формой и содержанием знака, не выходя при этом за границы интеллигибельности.

2° *Кто получает сообщение?* Разумеется, зритель. Однако здесь нужно уточнить, что понимание знака может зависеть от той или иной степени культуры. Мало того, что чем культурнее зритель, тем более тонкие сообщения ему можно передавать, но знак еще и следует зрительской эволюции – одни знаки выходят из моды, другие рождаются вновь, жадно ловятся молодой зрительской аудиторией, чей возраст образует особую культуру. Ряд кинорежиссеров (Аструк, Вадим) подчеркивали необходимость обновлять сигналетический арсенал фильма, учитывая смену поколений: непривычная сжатость сообщения может неприятно поразить образованного, но пожилого человека, и удовлетворить аудиторию некультурную, зато молодую. Вполне возможно даже представить себе тесты, позволяющие точно определить пороги понимания знака в зависимости от его формы и от социальной группы получателей.

Со структурной точки зрения знак образуется соединением означающего (формы) и означаемого (для соссюровского языка это понятие). Естественно, и то и другое – аналитические, рабочие реальности. Теперь нужно выяснить, что происходит с этими двумя элементами в кинознаке; ра-

зумеется, здесь мы оставим в стороне вопрос о знаках *устной речи,* то есть устного рассказа или диалога.

I. – *Означающее.* Основные носители означающего – декорация, костюм, пейзаж, музыка и до известной степени жесты. Предметом отдельного исследования должно быть то, в какие моменты они появляются; на протяжении фильма знаки распределяются с переменной плотностью; разумеется, особенной их плотностью отличается начало фильма – не только потому, что, как уже отмечалось, вступительные моменты всегда эстетически важнее других, но и потому, что начало фильма обладает интенсивной объяснительной функцией: требуется как можно быстрее ввести зрителя в курс незнакомых ему дел, *обозначить* исходное положение персонажей и их взаимоотношения; в немом фильме такое объяснение парадоксальным образом возлагалось на вступительные титры; наоборот, в звуковом фильме сигнальная нагрузка все более возлагается на факторы визуальные; знаки группируются в самых первых кадрах, во время заглавных титров или даже до них. В заключительных кадрах также может нарастать знаковость, поскольку они должны заставить нас ощутить то, что произойдет после окончания фильма; в частности, сильную познавательную и предсказательную значимость может иметь последний кадр.

У зрительного означающего есть специфические черты, которые необходимо отметить.

1° Означающее *неоднородно,* может обращаться к двум разным органам чувств (зрению, слуху). Здесь следует подчеркнуть, что музыка к фильму играет гораздо более рассудочную роль, чем полагают; очень часто она служит самым настоящим знаком, внушает некоторое знание; так, в научно-фантастических фильмах голос из микрофона, усиленный искусственным резонансом, прямо обозначает собой межпланетное пространство – благодаря примерно такой же функциональной деформации древняя маска служила для дегуманизации актера; музыкальный ряд из атональных, изолированно-вибрирующих нот отчетливо означает, что сопровождаемый им эпизод – *грезится,* тогда как зрительный ряд остается вполне реальным (налет на довильское казино в фильме «Боб играет по-крупному»)[1]. Вообще же неоднородность означающего в кино обретает эстетичес-

---

[1] Фильм Жан-Пьера Мельвиля (1955). – *Прим. перев.*

кую ценность лишь тогда, когда применяется в меру; обилие означающих – не обязательно достоинство. Эстетические нормы кино скорее требуют сдержанности, экономии означающих, в противоположность некоторым другим искусствам, основанным на максимальном скоплении разнородных означающих (например, в опере по определению непрерывно сопрягаются зрительные и слуховые означающие).

2° Означающее *поливалентно.* Его поливалентность – двойная: одно означающее может выражать несколько означаемых (в лингвистике это называется полисемией), а одно означаемое может выражаться несколькими означающими (это называется синонимией).

Случаи полисемии редко встречаются в западной культуре зрелищ, в отличие от восточного театра, где одно означающее (скажем, *«фонарное»* освещение) может покрывать собой два означаемых *(«световая дорожка на воде»* или же *«озеро с кувшинками»);* на Востоке полисемия возможна постольку, поскольку знак там включается в сильно развитый, очень жесткий символический код, а потому неоднозначность смысла сразу ограничивается контекстом. В нашем же искусстве, в основе которого – притязание знаковых отношений на *естественность,* полисемия оказывается источником беспорядка; для искусства по сути своей *аналогического* она очень быстро становится нетерпимой. У нас полисемия существует лишь в виде отдельных следов (например, трубный глас может означать понятия рая или военной победы) и только в рамках какой-либо испытанной риторики, заменяющей у нас на Западе ритуализованный код китайского театра.

Напротив того, синонимия встречается часто, поскольку здесь уже нет угрозы для ясного понимания. Однако в языке синонимы одного и того же слова всегда образуют лишь виртуальный резерв, их не используют все сразу (разве что у Пеги, стилистический опыт которого никто не стал повторять). В фильме же одно означаемое постоянно выражается практически одновременно разными означающими, и как раз плотностью синонимии определяется режиссерский стиль. Когда синонимия слишком обильна, то от этого возникает некоторая вульгарность: режиссер нагромождает означающие, словно не доверяя понятливости зрителя. На самом деле синонимия обладает эстетической ценностью лишь в том случае, если она ненастоящая: означаемое дает-

ся через ряд последовательных поправок и уточнений, которые никогда по-настоящему не повторяют друг друга. Некоторые режиссеры практикуют даже настоящую литоту означающего: своей сдержанностью знак заговорщицки подмигивает опытному зрителю.

3° Означающее *комбинаторно.* Искусство здесь состоит в том, чтобы уметь изящно сливать означающие воедино, то есть перечислять их одно за другим, не повторяясь и в то же время не упуская из виду означаемого, которое нужно выразить. Одним словом, у означающих есть самый настоящий синтаксис. Он может развиваться в сложном ритме: для одного и того же означаемого одни означающие утверждаются стабильно-непрерывно (декорация), другие же вводятся почти мгновенно (жест). Обратно пропорциональное соотношение между фоновыми и жестуальными означающими сугубо относительно: в классической трагедии декорации неизменны с начала и до конца пьесы, тогда как в китайском театре они обладают чрезвычайной подвижностью; в античной трагедии мимика актера словно навек застыла в чертах его маски, тогда как в нашем кино, еще больше чем в нашем театре, выражение лица улавливается в самых тонких и беглых своих проявлениях; в данном случае сама техника кино (крупные планы, наезды) делает возможной чрезвычайную подвижность означающих.

В завершение этих замечаний об означающем приведу для примера набор знаков, взятых из фильма Клода Шаброля «Красавчик Серж». Их цель – обозначить зрителю социальный статус Франсуа, друга Сержа. Вот каким образом, в самых общих чертах, выглядит его визуальный лексикон:

Означаемые	*Означающие*
Молодой буржуа	Одежда, в отличие от одежды местных крестьян.
Независимый	Дендизм вестиментарных деталей (стрижка, форма воротничка рубашки, жилет; особые черты городского костюма, приспособленного для жизни в деревне, – пальто из бобрика, пуловер).
Молодой	Вестиментарные черты юности (развевающийся шарф).
Образованный	Толстые книги в комнате. Очки для чтения.
Долго болел	Швейцарская наклейка на чемодане[1].
«Синефил»	Читает за завтраком журнал «Кайе дю синема».

[1] Подразумевается пребывание в горном санатории. – *Прим. перев.*

Искусство кинорежиссера заключается здесь не только в точности означающих, в том, как они изящно избегают риторичности, не переставая быть понятными; все вместе они еще и дают понять, что этот молодой образованный буржуа чуть-чуть играет свою собственную «роль», слегка подчеркивая ее знаки, как это проанализировал Сартр в знаменитом пассаже из книги «Бытие и ничто» о гарсоне из кафе.

II. – *Означаемое.* Вообще говоря, означаемое носит концептуальный характер, это *идея;* оно существует в памяти зрителя, означающее лишь актуализирует его, может его только называть, а не определять; поэтому, кстати, в семиологии не совсем точно постулировать эквивалентность означающего и означаемого; здесь имеет место не равенство, как в математике, а скорее некий динамический процесс.

Важнейший вопрос, встающий в связи с киноозначаемым, состоит в том, *что означается в фильме.* Иными словами: в какой именно мере семиология имеет право анализировать фильм? Очевидно, что фильм состоит не только из означаемых; главная функция фильма – не когнитивная; означаемые в нем представляют собой лишь эпизодические, дискретные, зачастую маргинальные элементы. Попробуем предложить такое определение киноозначаемого: *означаемым является все то, что находится вне фильма и должно актуализироваться в нем.* Напротив, если некая реальность целиком располагается в развитии фильма, как бы изобретена, создана им, то она и не может быть предметом значения. Например, если фильм рассказывает посредством действия о любовном свидании двух персонажей, то это свидание переживается на глазах у зрителя, о нем не требуется уведомлять, перед нами выражение, а не сигнализация; если же свидание происходит вне фильма, либо до него, либо между двумя его эпизодами, то о нем можно лишь *сообщить* зрителю с помощью тщательно выстроенного знакового процесса, и вот это как раз и будет семиологическая часть содержания фильма. Иначе говоря, значение всегда не имманентно, а трансцендентно фильму. Поэтому в любом эпизоде значение всегда занимает не центральное, а лишь маргинальное место; предмет эпизода носит эпический характер, а значима его периферия; можно представить себе чисто эпические, не-знаковые эпизоды, но нельзя вообразить эпизодов чисто знаковых.

Отсюда следует, что означаемое – это чаще всего некое состояние персонажа или его отношения с другими: им мо-

жет быть, например, профессия, гражданское состояние, характер, национальная принадлежность, супружество. Бывает, конечно, что означаемыми являются не только состояния, но и поступки. Но если приглядеться внимательнее, то в поступке означается не его транзитивность, а лишь его бытийность, то есть именно связь с традицией, обычаем; например, *умереть* не может быть означаемым, объектом сообщения является этос данного поступка – фильм сообщает, что тот или иной персонаж умирает «классически», «по-гангстерски» и т.д., причем для каждого из этих модусов есть особый, более или менее риторический лексикон знаков.

Приведу условный пример такого лексикона киноозначаемых, имея в виду, что это его сугубо традиционная версия, своего рода знаковая вульгата, сложившаяся благодаря множеству посредственных фильмов:

Означающие	*Означаемые*
Неоновый свет, продавщица сигарет в короткой юбочке, серпантин, конфетти и проч.	«Пигальскость»[1]
Небольшая площадь с фонарями, бистро с террасами.	«Парижскость»
Персонаж с коротко стриженными прилизанными волосами, с прямым пробором, на щеке шрам, щелкает каблуками.	«Германскость»
И т.д.	И т.д.

В заключение следует отметить специфические и исторические черты кинознака. Прежде всего, отношение означаемого и означающего является по сути своей *аналогическим,* не произвольным, а мотивированным. В нашем искусстве, и особенно в искусстве кинематографа, промежуток между означающим и означаемым очень мал; это семиология не символики, а прямых аналогий; если нужно обозначить генерала, то показывают во всех подробностях полную генеральскую форму. Наша киносемиология не опирается ни на какой код; она изначально рассматривает зрителя как бескультурного и стремится предъявить ему полную имитацию означаемого (между тем в истории нашего театра бывали и символистские периоды). Кинематографист обречен воссоздавать «псевдо-физис»; он волен умножать означающие, но не делать их редкими или абстрактными; у него нет права ни на символ, ни на знак (в смысле немотивиро-

[1] Имеется в виду площадь Пигаль в Париже. – *Прим. перев.*

ванности) – только на «аналог». Далее, кинематографист – и здесь противоположная граница его возможностей – может прибегать к риторике лишь в том случае, если согласен снимать посредственный фильм. В нашем современном искусстве риторика дискредитирована, в отличие от других типов искусства, где условность в чести. Я уже несколько раз упоминал китайский театр: как известно, в нем строго ритуализовано выражение чувств; есть, например, целая грамматика боли, которую следует соблюдать с чрезвычайной точностью; чтобы обозначить плач, надо сжать пальцами краешек манжеты, поднести его к глазам и склонить голову; у нас же, чтобы обозначить плач, надо плакать. При внешней видимости свободы и естественности наше семиологическое искусство так и принуждает творца к тавтологии, в рамках которой изобретательность одновременно и обязательна, и ограниченна; отказ от условности влечет за собой строжайшее соблюдение *естественности.* Таков парадокс нашей семиологии зрелищ: она принуждает непрерывно изобретать новые слова, но не позволяет создать ни одного абстрактного понятия.

К ПСИХОСОЦИОЛОГИИ СОВРЕМЕННОГО ПИТАНИЯ

Жители Соединенных Штатов Америки потребляют почти вдвое больше сахара, чем французы[1]: такой факт обычно представляет интерес для экономики и политики. Но только ли для них? Отнюдь нет: стоит от абстрактно-количественного сахара-товара обратиться к конкретному сахару-пище, который не «потребляют», а «едят», – и сразу ощутишь, сколь широка (и, по-видимому, не исследована) эта проблема. Ведь должны же американцы куда-то девать такой избыток сахара. И в самом деле, всякий, кто хоть недолго бывал в Соединенных Штатах, прекрасно знает, что сахар входит в состав значительного числа блюд американской кухни; им насыщены те виды пищи, куда его и обычно добавляют (пирожные), благодаря ему они там очень разнообразны (мороженое, желе, сиропы), а часто его кладут даже в те кушанья, которые французы готовят без сахара (блюда из мяса, рыбы, овощей, салаты, приправы). Это уже вполне способно заинтересовать других исследователей, не только экономистов, – например, психосоциолога, который задастся вопросом о постоянном, судя по всему, соотношении между уровнем жизни и потреблением сахара (действительно ли это соотношение сегодня является постоянным? Почему?)[2]; а также, пожалуй, и историка, который не преминет выяснить, какими путями сложилась американская «культура сахара» (под влиянием голландских и немецких иммигрантов, с их «солено-сладкой» кулинарией?). И это все? Нет. Сахар – не просто предмет питания, пусть даже широко распространенный; это, если угодно, некоторое «поведение»; с ним связаны определенные обычаи, «протоколы», которые имеют не только пищевой ха-

---

[1] Ежегодное душевое потребление сахара в Соединенных Штатах – 43 *кг*, во Франции – 25 *кг*.

[2] F.Charny, *Le Sucre*, Paris, PUF, «Que sais-je?», 1950, 127 p., p. 8.

рактер; подсахаривать приправу или пить за столом кока-колу – все эти факты, в конце концов, еще принадлежат сфере питания; а вот регулярно ходить в «diary bars»[1], где отсутствие алкоголя сочетается с чрезвычайным изобилием подслащенных напитков, – значит уже не просто потреблять сахар, но посредством сахара как-то особенно переживать свой день, досуг, поездку, свободное время, и этим наверняка многое определяется в американце. Кто станет утверждать, будто во Франции вино – это просто вино? И сахар, и вино – оба этих избыточно потребляемых вещества представляют собой также и институции. А с институциями неизбежно связаны особые образы, грезы, запреты, вкусы, выборы, ценности. Сколько песен во Франции посвящено вину! Мне вспоминается и одна американская песенка – «Sugar Time», сахарная пора. Сахар – это особая пора, особая мировая категория[2].

Пример с сахаром в Америке приведен здесь потому, что он позволяет выйти за рамки «очевидного» для французов: мы не видим свою пищу, хуже того – мы объявляем ее ничего не значащей; даже исследователю (или в особенности ему?) пища как предмет занятий внушает чувство легковесности или же виновности[3]. Возможно, этим отчасти и объясняется, что во Франции психосоциология питания до сих пор затрагивалась лишь косвенно, попутно, в связи с более солидными темами вроде образа жизни, структуры доходов и расходов или рекламы; хорошо хотя бы то, что социологи, историки современности (речь здесь идет только о современном питании) и экономисты ныне признают за нею обоснованность.

В частности, П.-А.Шомбар де Лов успешно изучил поведение рабочих семей во Франции в сфере питания: ему удалось очертить зоны фрустрации и наметить некоторые тематические мотивы, посредством которых происходит

---

[1] Ежедневный бар *(англ.)*.– *Прим. перев.*

[2] Не касаюсь здесь проблемы «метафор» или парадоксов, связанных с сахаром, – «сахарных» рок-певцов, сладких молочных напитков, которые пьют «черные куртки».

[3] Как показали исследования мотивации, реклама пищевых продуктов, открыто основанная на гурманстве, рискует оказаться неудачной, так как она внушает читателю «чувство вины» (J.Marcus-Steiff, *Les Etudes de motivation*, Paris, Hermann, 1961, 160 p., p. 44-45).

превращение потребностей в ценности, а необходимости в алиби[1]. М.Перро в своей книге «Образ жизни буржуазных семей в 1873-1953 годах» пришла к выводу о сравнительно небольшом значении экономических факторов для трансформации питания в буржуазной среде за сто лет и подчеркивает, напротив, роль вкуса, то есть в конечном счете идей, – в частности, идей диететики[2]. Наконец, развитие рекламы позволило экономистам очень четко осознать идеальную природу потребительских товаров; сегодня всем известно, что покупаемый (то есть переживаемый потребителем) товар – отнюдь не то же самое, что реальный товар; их разделяет масштабный процесс выработки ложных восприятий и ценностей; сохраняя верность некоторой марке и оправдывая эту верность комплексом «естественных» причин, покупатель начинает различать продукты, в которых зачастую даже лабораторный анализ не может выявить никаких технических отличий, – в частности, так обстоит дело с большинством растительных масел[3].

Само собой разумеется, что в подобных деформациях или реконструкциях играют роль не только индивидуальные, не обусловленные никаким общим законом предрассудки, но и элементы коллективного воображаемого, рамки того или иного психического типа. Все это, очевидно, говорит о необходимости расширить само понятие пищи. Что такое пища? Это не просто набор продуктов, подлежащих статистическому или диететическому изучению. Это также и в то же время система коммуникации, собрание образов, свод обычаев, ситуаций и поступков. Как же изучать такой алиментарный материал, включающий в себя вплоть до образов и знаков? Факты питания следует исследовать всюду, где они встречаются, – путем прямого наблюдения в том, что касается экономики, технических приемов, обычаев, рекламных изображений; и путем косвенного наблюдения в душевной жизни данной группы[4].

---

[1] P.H.Chombart de Lauwe, *La Vie quotidienne des familles ouvrières*, Paris, CNRS, 1956.

[2] Marguerite Perrot, *Le Mode de vie des familles bourgeoises, 1873-1953*, Paris, Armand Colin, 1961, VIII-301 p. «С конца XIX века в ряде обследованных нами буржуазных семей способ питания испытал отчетливую эволюцию. Судя по всему, она обусловлена не изменением уровня жизни, а скорее трансформацией индивидуальных вкусов под влиянием лучшей осведомленности о правилах диететики» (p. 292).

[3] J.Marcus-Steiff, *op. cit.*, p. 28.

[4] О новейших приемах исследования см. опять-таки: J.Marcus-Steiff, *op. cit.*

Собрав все эти материалы, их должно подвергнуть имманентному анализу с целью выяснить, каков знаковый механизм их сбора, а уже потом рассматривать их экономическую или даже идеологическую обусловленность. Здесь я ограничусь кратким очерком такого возможного анализа.

Покупая какой-то продукт, потребляя его сам и угощая им других, современный человек не просто оперирует чисто транзитивно некоторой вещью; предмет питания вбирает в себя и транслирует некоторую ситуацию, образует некоторую информацию, обладает значимостью; то есть он не просто указывает на комплекс более или менее сознательных мотиваций, а является самым настоящим знаком и, возможно, функциональной единицей некоторой коммуникативной структуры; речь здесь идет не только о *показном* использовании пищи, не только о том, как она включается в ритуалы гостеприимства[1], – нет, вся пища в целом служит знаком для членов некоторой группы. Ведь как только та или иная потребность начинает поддерживаться нормами производства и потребления, то есть как только она переходит в ранг институции, в ней становится невозможно разделить функцию и знак функции; это верно для одежды[2], и это также верно для пищи; с антропологической (впрочем, сугубо абстрактной) точки зрения, это первейшая из потребностей, но с тех пор как человек перестал питаться дикими ягодами, эта потребность всегда сильно структурировалась – различные пищевые субстанции, технические приемы и обычаи входят в систему значимых отличий, образуя тем самым алиментарную коммуникацию. В самом деле, доказательством коммуникации является не то более или менее отчужденное сознание, которым могут о ней обладать ее участники, а то, с какой покорностью любые алиментарные факты образуют структуру[3], сходную с другими системами коммуникации: люди вполне могут полагать,

---

[1] А между тем как много известно фактов только этого рода, заслуживающих сбора и систематизации! Здесь и угощение аперитивом, и праздничные обеды, и степени и способы показного использования пищи в зависимости от той или иной социальной группы.

[2] R.Barthes, «Le bleu est à la mode cette année. Note sur la recherche des unités signifiantes dans le vêtement de mode», *Revue française de sociologie*, 1960, I, p. 147-162.

[3] Слову *структура* я придаю здесь тот смысл, какой оно имеет в лингвистике, – «автономное единство внутренних зависимостей» (L.Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Copenhague, 1959, p. 1).

будто пища – непосредственная реальность (потребность или удовольствие), что не мешает ей быть опорой для коммуникативной системы; это лишь один из объектов, который люди переживают как простую функцию, тогда как сами же делают из него знак.

Если пища является системой, то каковы же могут быть ее единицы? Чтобы узнать это, необходимо, конечно, прежде всего провести опись всех алиментарных фактов данного общества (продуктов, технических приемов и обычаев), а затем подвергнуть их процедуре, которую лингвисты называют коммутативной проверкой, – то есть проследить, приводит ли замена одного факта другим к изменению в значении. Пример: замена обычного хлеба мягким формовым влечет за собой отличие в означаемых – в одном случае будничная жизнь, в другом прием гостей; также и замена белого хлеба черным в современном обществе соответствует изменению социальных означаемых – черный хлеб парадоксальным образом сделался знаком изысканности; итак, мы вправе рассматривать разновидности хлеба как значимые единицы – по крайней мере, данные его разновидности, ибо такая же коммутативная проверка, возможно, покажет, что есть и незначимые вариации, применение которых зависит не от коллективной институции, а просто от личного вкуса. В итоге, все более детализируя анализ, можно было бы составить таблицу отличий, которыми регулируется система нашей пищи. Иными словами, сначала нужно отделить значимое от незначимого, а потом восстановить дифференциальную систему означающего, выстраивая – если такая метафора не прозвучит слишком смело – таблицы «склонения» пищевых продуктов.

Вполне вероятно, что единицы этой системы зачастую не будут совпадать с пищевыми продуктами, о которых обычно трактуют в экономике. Например, во французском обществе хлеб отнюдь не является значимой единицей – приходится спускаться до тех или иных его разновидностей. Иначе говоря, значимые единицы тоньше коммерческих, а главное, зависят от таких членений, которые неизвестны производству, – один и тот же продукт может разделяться по смыслу. Смысл вырабатывается не в ходе производства пищевых продуктов, а в ходе их переработки и потребления: возможно, ни один из них не является значимым сам по себе, в сыром виде (за исключением некоторых

видов роскошных лакомств – семги, икры, трюфелей и т.п., – для которых кулинарная обработка значит меньше, чем абсолютная цена).

Если единицы интересующей нас системы не являются *продуктами* нашей экономики, то все-таки можно ли уже сейчас представить себе, каковы они могут быть? За отсутствием систематического описания приходится ограничиваться гипотезами. Как показало исследование П.Ф.Лазарсфельда[1] (оно уже старое, частное по материалу, и я называю его лишь для примера), некоторые чувственные «вкусы» могут варьироваться в зависимости от обследуемой социальной группы: люди с низким уровнем доходов любят сладкий шоколад, гладкие ткани, духи с сильным запахом; напротив того, высшие классы предпочитают горький шоколад, ткани с неправильным узором и слабые духи. В той мере в какой эти выводы касаются питания, ясно, что значением (отсылающим к двум социальным означаемым – высшим и средним классам) облекаются вовсе не виды продуктов, а лишь виды их вкуса: в знаковую оппозицию вступают *сладкое* и *горькое,* то есть именно на этом уровне и должен размещаться ряд единиц алиментарной системы. Можно представить себе и другие классы единиц – например, оппозиции между субстанциями (сухими, жирными, водянистыми), чье богатое психоаналитическое содержание сразу бросается в глаза (очевидно, если бы пища не внушала такие чувства легковесности и виновности, к ней легко было бы применить «поэтический» анализ наподобие башляровского). В отношении вкусовых качеств К.Леви-Стросс уже показал, что они вполне могут образовывать класс оппозиций с национальными означаемыми (кухня французская / английская, французская / китайская, немецкая и т.д.).[2]

Наконец, можно представить себе оппозиции одновременно более широкие и более тонкие: если наберется достаточно много ясных фактов, то почему бы не говорить о том или другом «духе» пищи, не пренебрегая этим романтическим термином? Я имею в виду то, что взаимосвязанное единство алиментарных черт может образовывать сложную и

---

[1] P.F.Lazarsfeld, «The psychological aspect of market research», Harvard, *Business Review,* 13, 1934, p. 54-71.

[2] Cl.Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale,* Plon, 1958, p. 99.

вместе с тем однородную доминанту, определяя весь режим вкусов и привычек в целом; такой «дух» объединяет в себе различные единицы (вкусовые качества, субстанции) и тем самым создает составную единицу, которой может быть приписано одно простое значение, в чем-то подобное супрасегментным просодическим значениям в естественном языке. Приведу два весьма различных примера: древние греки объединяли в одном (эйфорическом) понятии идеи сочности, блеска и влажности – таково слово γάνοσ; мед обладал γάνοσ; вино было γάνοσ винограда[1]; если восстанавливать алиментарную систему греков, то это, без сомнения, значимая единица, хотя и не соответствующая никакому продукту в отдельности. А вот другой, современный пример: жители Соединенных Штатов, насколько известно, противопоставляют категории *сладкого* (выше уже сказано, как широко они распространяют ее на самые разнообразные виды пищи) столь же общую категорию – но отнюдь не соленое (так и должно быть, потому что их пища является и соленой и сладкой одновременно), а так называемое *crisp* или *crispy*; crisp означает все хрустящее, потрескивающее, поскрипывающее и искрящееся – от чипсов до некоторых марок пива; это показывает, что алиментарная единица может образовываться наперекор логическим категориям: значение crisp может приписываться одному продукту потому, что он холодный, другому – потому что он вяжущий, третьему – потому что он ломкий; ясно, насколько такое понятие шире, чем чисто физическое определение продукта; crisp обозначает чуть ли не магическое свойство пищи, какую-то резковозбуждающую способность, в отличие от связывающих, размягчающих сладких субстанций.

Для чего же служат выделенные таким образом единицы? Для образования систем – синтаксисов («меню») и стилей («режимов»)[2], только образуются эти системы не эмпирически, а семантически, и их можно сравнивать между собой; задача заключается в выявлении не просто существующего, а значащего. Почему? Потому что нас интере-

---

[1] H.Jeanmaire, *Dionysos*, Paris, Payot, 1951, 510 p.

[2] Так, вегетарианство (по крайней мере, пища в вегетарианских ресторанах), будучи подвергнуто семантическому анализу, предстало бы как попытка имитировать внешний вид мясных блюд с помощью ряда уловок, отчасти напоминающих поддельные материалы в одежде (по крайней мере, когда их поддельность открыто демонстрируется).

сует человеческая коммуникация, а эта коммуникация всегда предполагает некоторую систему значений, то есть набор дискретных знаков, выделяющихся из незначащей массы материалов. Поэтому, касаясь таких культурных «объектов», как одежда, пища или, менее явным образом, жилище, социология неизбежно вынуждена структурировать эти объекты, а уже потом выяснять, что делает с ними общество; ибо само общество структурирует их, а уже потом использует.

Что может стоять за такими алиментарными значениями? Как уже сказано – не только установка на показное благополучие[1], но и гораздо более обширный комплекс тем и ситуаций; можно сказать, что в пище присутствует как означаемое «весь мир». Сегодня у нас есть средство, помогающее выделять такие темы и ситуации, – это реклама пищевых продуктов. Конечно, реклама дает лишь проективный образ реальности, но социология массовых коммуникаций все более подводит к мысли о том, что массовая информация, пусть технически и исходит от определенной творческой группы, не просто обращается к коллективной психологии, но и в еще большей степени выражает ее собой; а с другой стороны, сегодня достаточно развиты исследования мотивации, позволяя анализировать даже случаи негативной реакции публики (я уже упоминал о том, как реклама сахара, основанная на идее гурманства, вызывает чувство вины; это плохая реклама, но с психологической точки зрения реакция на нее публики не менее интересна).

Думается, даже беглый взгляд на рекламу пищевых продуктов позволяет достаточно легко выделить в ней три тематические группы. Первая группа приписывает пище своего рода памятную функцию: пища позволяет человеку (в данном случае речь идет о французской тематике) ежедневно приобщаться к своему национальному прошлому; такой исторической способностью обладают, разумеется, технические приемы – приготовление, стряпня; они пришли к нам издревле, из многовековой истории Франции; считается, что в них заключены опыт и мудрость наших предков;

---

[1] Не следует упрощенно уподоблять понятие показного благополучия понятию тщеславия; анализ мотиваций, действуя методом непрямых вопросов, показывает, что заботой о показном благополучии проникнуты тончайшие реакции, а социальная цензура очень сильна даже в отношении пищи.

говорят, что французская кулинария никогда не занимается нововведениями, разве что заново открывает утерянные секреты; эта очень частая в рекламе историческая тематика мобилизует две разных ценности – с одной стороны, она предполагает аристократическую традицию (династии изготовителей того или иного продукта, горчица «королевская», коньяк «наполеон»), а с другой стороны, очень часто пища призвана представлять сладостное зрелище неумирающей деревенской старины (вообще-то утопической)[1]; эта тематика поддерживает даже в современной жизни воспоминание о местном колорите; отсюда парадоксальное соединение гастрономии и консервов – «кулинарные» блюда в запечатанных банках. Конечно, такой «пассеистической» значимости пищи сильно способствует миф о французской кухне, бытующий за границей (или представляемый иностранцам); но поскольку и сами французы активно соучаствуют в этой мифологии (например, во время поездок), то можно сказать, что с помощью пищи француз переживает какую-то неразрывную связь со своей нацией; через многочисленные опосредования способ питания позволяет ему каждодневно погружаться в собственное прошлое, веровать в некую алиментарную сущность Франции[2].

Вторая группа ценностных значений затрагивает, можно сказать, антропологическое состояние современного потребителя. Как показали исследования мотивации, с некоторыми видами пищи связано чувство неполноценности, и по этой причине их гнушаются есть мужчины[3]; бывает пища мужская и женская. Более того, графическая реклама позволяет связывать с некоторыми видами пищи пластические образы, отсылающие к сублимированной сексуальности: в известном смысле реклама эротизирует пищу, а тем

[1] Выражение «буржуазная кухня», первоначально буквальное, позднее метафорическое, ныне, по-видимому, исчезает; тогда как «крестьянская похлебка» периодически возникает на почетном месте в фотографиях из иллюстрированных женских журналов.

[2] Конечно, особой ценностью может быть и экзотическая пища, но для массовой публики во Франции она, по-видимому, сводится к одному лишь кофе (Тропики) и макаронам (Италия).

[3] Здесь уместно задаться вопросом, что же такое «сильная» пища. Разумеется, никакое психическое качество не заключено непосредственно в продукте – та или иная пища становится мужественной тогда, когда ее по диететическим (то есть во многом историческим) причинам не едят женщины, дети и старики.

самым преобразует наше алиментарное сознание, псевдоказуальным образом соотнося пищу с новым рядом ситуаций.

Наконец, третья область понятий образуется целым комплексом неоднозначных ценностных значений, которые относятся одновременно и к телу и к душе и концентрируются вокруг понятия *здоровья;* в самом деле, здоровье мифически есть не что иное, как посредующее звено между телом и духом, алиби, позволяющее пище материально обозначать собой ряд нематериальных реальностей; поэтому здоровье переживается в пище лишь в форме «предрасположений», подразумевая способность тела выдерживать определенные жизненные ситуации; эти предрасположения исходят из тела, но не ограничиваются им – таковы *энергия* (сахар, это «силовое начало», по крайней мере во Франции, поддерживает в человеке «непрерывный поток энергии», маргарин «создает крепкие мускулы», а кофе «развеивает усталость»), *бодрость* («бодрящая лапша Люстюкрю») и *разрядка* (кофе, минеральная вода, соки, кока-кола и т.д.). Здесь пищевой продукт сохраняет связь со своей физиологической функцией – доставляет организму силу; но эта сила тут же сублимирована, включена в некоторую ситуацию (я вернусь к этому чуть ниже) – ситуацию завоевания (бодрое выступление в поход) или же защиты от агрессий со стороны современной жизни (разрядка); подобная тематика, вероятно, связана с впечатляющим развитием диететики, которым историк, как мы видели, уверенно объясняет изменения в структуре расходов на питание за последние пятьдесят лет; массовое распространение этой новейшей ценности, вероятно, и породило новое явление, с исследования которого должна начинаться любая психосоциология питания: это так называемое *сознательное питание* – отныне в развитых странах о пище *думают,* и не только специалисты, а вся публика в целом, пусть даже это мышление осуществляется в форме сильно мифологизированных представлений. Но это еще не все: такая диететическая рационализация имеет особый смысл – современная диететика (по крайней мере во Франции) связана не с моральными ценностями аскезы, мудрости или чистоты[1], а, наоборот, с ценностями *власти;* энергия, исходящая из осознательного питания, мифически направлена, по-видимому, на адаптацию человека к

[1] Достаточно сравнить, как развивается вегетарианство в Англии и во Франции.

современному миру; таким образом, в нашем сознании функций нашей пищи неизбежно содержится некое представление о современности[1].

В самом деле, как уже сказано выше, пища служит знаком не только определенных тем, но и определенных ситуаций, то есть в конечном счете определенного образа жизни, она его не столько выражает, сколько афиширует. Питание есть поведение, которое заходит дальше своей прямой цели, заменяет, вбирает в себя или обозначает другие виды поведения, отчего именно и является знаком. Что это за виды поведения? Сегодня, можно сказать, все: активная деятельность, труд, спорт, усилия, досуг, праздник – каждая из этих ситуаций имеет свое выражение в пище; можно, пожалуй, сказать, что такая «полисемия» пищи как раз и характерна для современности; раньше пища нечто обозначала лишь положительно, организованно, только в праздничных обстоятельствах; сегодня же, напротив, свою пищу (в сигналетическом плане) имеет труд – энергоемкая и легкая пища воспринимается как прямой знак (а не просто вспомогательная принадлежность) активного участия в современной жизни; «снак-бар»[2] не просто отвечает новой потребности, но и придает этой потребности особую театральную выразительность, делает своих посетителей современными людьми – менеджерами, имеющими власть и контроль над непомерной скоростью современной жизни; в этой ритуально плотной, легкой и быстро поглощаемой пище есть что-то «наполеоновское». В том же плане обычаев совсем иначе предстает «деловой ленч», ныне уже ставший коммерческим товаром в форме специальных меню: здесь, напротив, афишируется комфорт и неспешность переговоров, сохраняя мифический след примиряющей силы, которой обладает совместная трапеза; оттого блюда здесь по-прежнему обладают гастрономической (а при необходимости и традиционной) ценностью, которая используется как эйфорическое начало, облегчающее заключение сделок. Снак-бар и деловой ленч – это две весьма близких трудовых ситуации, однако пища с абсолютной четкостью обозначает различие между ними. Можно представить себе и другие – их еще предстоит описать.

---

[1] Ныне во Франции происходит борьба между ценностями традиционными (гастрономией) и современными (диететикой).

[2] Бар-закусочная на американский манер. – *Прим. перев.*

Можно сказать, что сегодня, по крайней мере в современной Франции, ассоциативная сфера пищи переживает мощную экспансию: пища включается во все более и более длинный перечень конкретных ситуаций. В общем и целом такая адаптация осуществляется во имя гигиены и растущего благополучия; но следует повторить, что в реальности пищевой продукт обязан также обозначать и собственно ситуацию, в которой он потребляется; у него есть как питательная, так и протокольная значимость, так вот его протокольная значимость все более и более преобладает над значимостью питательной, поскольку потребности, как ныне во Франции, уже удовлетворены. Можно сказать иначе: в современном французском обществе *пища все время тяготеет к превращению в ситуацию.*

Ничто лучше не иллюстрирует этот процесс, чем рекламная мифология кофе. На протяжении веков кофе рассматривался как средство для возбуждения нервов (вспомним, что Мишле выводил из него Революцию); сегодня же, не отрицая прямо этой его способности, реклама парадоксальным образом все больше ассоциирует его с ситуациями паузы, передышки, даже расслабления. Почему? Дело в том, что кофе воспринимается не столько как субстанция[1], сколько как ситуация: это признанный повод прервать работу, прикрывая такую остановку точным соблюдением протокольных правил «подкрепления». Но коль скоро такой психический перенос с продукта на способ его потребления в самом деле практикуется столь широко, то можно предположить, что знаковая сила пищи еще более вырастет. Коротко говоря, пища будет проигрывать в субстанции и выигрывать в функции; эта функция будет обобщенной, вбирая в себя и активную деятельность (деловой ленч) и отдых (кофе); но жесткость самой оппозиции между трудом и отдыхом рискует мало-помалу ликвидировать праздничную функцию пищи; общество будет организовывать знаковую систему своего питания вокруг двух главных полюсов – с одной стороны, активной деятельности (а не труда), с другой стороны, досуга (а не праздника); это лишний раз доказывает, какой органической системой является пища, органически включаясь в определенный тип цивилизации.

---

[1] Способность возбуждать, придавать энергию скорее приписывается – по крайней мере, во Франции – сахару.

ФОТОГРАФИЧЕСКОЕ СООБЩЕНИЕ

Газетная фотография представляет собой сообщение. Весь комплекс этого сообщения образуют источник-отправитель, канал передачи и среда получателей. Источник-отправитель – это редакция газеты, группа техников, из которых одни делают снимок, другие выбирают его, верстают, обрабатывают, а третьи снабжают заголовком, подписью и комментариями. Среда получателей – это публика, читающая газету. А канал передачи – это сама газета, вернее комплекс параллельных сообщений, центром которых является фотография, а ее окружение образуют текст, заголовок, подпись под снимком, верстка и т.д., а также – более абстрактным, но не менее «информативным» образом – само название газеты (поскольку это название содержит некоторое знание, способное сильно влиять на чтение сообщения как такового: один и тот же снимок может иметь разный смысл в газетах «Орор» или «Юманите»). Эти предварительные замечания небезразличны; из них видно, что три традиционных части сообщения в данном случае требуют разных методов исследования; отправление и получение сообщения находятся в ведении социологии – здесь требуется изучить те или иные группы людей, установить их побуждения, позиции и постараться связать их поведение с целым обществом, в которое они включены. А для самого сообщения метод должен быть иным – независимо от своего происхождения и назначения снимок является не просто продуктом или путем передачи, это еще и предмет, обладающий структурной автономией; мы отнюдь не пытаемся оторвать этот предмет от его применения, но здесь нужно постулировать особый метод, который предшествует собственно социологическому анализу и может заключаться лишь в имманентном анализе оригинальной структуры фотоснимка.

Разумеется, даже с точки зрения чисто имманентного анализа структура фотоснимка не является изолированной;

она сообщается как минимум с одной другой структурой – а именно с текстом (заголовком, подписью или статьей), сопровождающим фотографию в газете. Таким образом, вся информация в целом опирается на две структуры, одна из которых – языковая; эти две структуры действуют параллельно, а поскольку их единицы разнородны, то они не могут смешиваться; в одной из них (тексте) субстанцию сообщения образуют слова, в другой (фотоснимке) – линии, поверхности, тона окраски. Кроме того, две структуры сообщения занимают отдельные места в пространстве – соседние, но не «гомогенизированные», как, скажем, в ребусе, при чтении которого слова и рисунки сливаются в одну строку. Таким образом, хотя газетная фотография никогда не обходится без текстового комментария, анализ должен прежде всего направляться на каждую структуру в отдельности; лишь после того, как каждая из них будет изучена, станет возможно понять, каким образом они взаимно дополняют одна другую. Одна из этих структур уже известна – это структура языка (правда, лишь языка, а не «литературы», каковой является газетная речь; здесь работы еще непочатый край); другая же – структура собственно фотографии – почти полностью неведома. Здесь мы ограничимся лишь тем, что охарактеризуем некоторые трудности, с которыми сразу же сталкивается структурный анализ фотографического сообщения.

Парадокс фотографии

Каково содержание фотографического сообщения? Что передает фотоснимок? Это, по определению, сцена как таковая, в ее буквальной реальности. Конечно, по сравнению с объектом изображение подвергается сокращению и упрощению – масштабному, перспективному, цветовому. Однако эти сокращение и упрощение никогда не являются *преобразованиями* (в математическом смысле слова); чтобы перевести реальность в фотоснимок, нет никакой необходимости разбивать эту реальность на единицы и создавать из них знаки, отличные по субстанции от распознаваемого с их помощью объекта; нет никакой необходимости помещать между этим объектом и его изображением посредующую инстанцию кода; конечно, изображение – не реальность, но оно является ее точным аналогом, и эта точная аналогия

для повседневного мышления как раз и служит определяющей чертой фотографии. Так выясняется своеобразный статус фотографического изображения – *это сообщение без кода;* положение, из которого следует сразу же извлечь важное следствие – фотографическое сообщение является непрерывным сообщением.

Существуют ли другие сообщения без кода? На первый взгляд, да – таковы все виды аналогической репродукции реальности: рисунок, живопись, кино, театр. Но на самом деле в каждом из таких сообщений с непосредственной очевидностью развертывается не только собственно аналогическое содержание (сцена, предмет, пейзаж), но еще и некое дополнительное сообщение – так называемый *стиль* репродукции; это вторичный смысл, для которого означающим служит определенная «обработка» образа в ходе творческой работы, а означаемое, либо эстетическое, либо идеологическое, отсылает к определенной «культуре» общества, получающего данное сообщение. Вообще, все подражательные «искусства» содержат в себе два сообщения: *денотативное,* то есть собственно аналог реальности, и *коннотативное,* то есть способ, которым общество в той или иной мере дает понять, что оно думает о ней. Такая двойственность сообщений очевидна во всех видах репродукции, кроме фотографической: сколь бы «точным» ни был рисунок, сама точность его превращается в стиль («веристский»); какая бы сцена ни снималась в кино, в конечном счете ее объективный характер прочитывается как знак объективности. Изучение таких коннотативных сообщений также еще впереди (в частности, следует решить, сводится ли так называемое произведение искусства к системе значений); можно лишь предположить, что, скорее всего, для всех таких подражательных искусств в их расхожем варианте код коннотативной системы образуется либо некоей всеобщей символикой, либо риторикой определенной эпохи, одним словом тем или иным набором стереотипов (схем, красок, графических черт, жестов, выражений, способов группировки элементов).

В фотографии же принципиально нет ничего подобного – во всяком случае, в газетной фотографии, которая никогда не является «художественной». Поскольку фотоснимок выдается за механический аналог реальности, то его сообщение как бы заполняет собой всю его субстанцию, и вторичному сообщению развернуться уже негде. Итак, сре-

ди всех информационных структур[1] фотография, как кажется, единственная, образуемая и заполняемая исключительно «денотативным» сообщением, которым вполне и исчерпывается ее суть; перед фотоснимком мы переживаем столь сильное чувство «денотации» или, если угодно, полной аналогии, что описать фотоснимок – буквально невозможно; ведь *описание* состоит именно в добавлении к денотативному сообщению некоторой посредующей инстанции, или вторичного сообщения, взятого из определенного кода, а именно естественного языка, и неизбежно образующего (сколь бы мы ни заботились о точности) некоторую коннотацию по отношению к фотоснимку-аналогу; то есть описание – это не просто неточность или неполнота, это смена структуры, обозначение чего-то иного, чем изображенное[2].

Однако такая чистая «денотативность» фотографии, ее аналогическая точность и полнота, одним словом ее «объективность» – все это может оказаться мифом; именно эти качества приписывает фотографии повседневное мышление, на самом же деле весьма вероятно (примем это за рабочую гипотезу), что фотографическое сообщение, по крайней мере газетное, также обладает коннотацией. Эту коннотацию не всегда удается сразу уловить в рамках самого сообщения (она является одновременно незримой и действенной, ясной и имплицитной), но ее уже можно вывести из некоторых явлений, имеющих место в ходе создания и восприятия сообщений: во-первых, газетный фотоснимок есть нечто обработанное, отобранное, сверстанное, выстроенное, приведенное в соответствие с профессиональными, эстетическими или идеологическими нормами, – а все это факторы коннотации; во-вторых, этот снимок при потреблении публикой-получателем не просто воспринимается, а *прочитывается,* более или менее сознательно связывается с тра-

---

[1] Речь идет, разумеется, о «культурных» или окультуренных, а не чисто операциональных структурах: например, математика образует денотативную систему без всякой коннотации; но как только ею завладевает массовое общество – например, включает алгебраическую формулу в статью об Эйнштейне, – это сообщение, изначально чисто математическое, получает сильнейшую коннотативную нагрузку, поскольку им *обозначается* наука.

[2] Легче описать рисунок, поскольку это, в общем и целом, описание изначально коннотативной структуры, обработанной в целях *кодированной* коммуникации. Возможно, именно поэтому в психологических тестах широко используются рисунки и очень редко – фотоснимки.

диционным запасом знаков; между тем любой знак предполагает код, и этот коннотативный код нужно попытаться установить. Получается, что парадокс фотографии заключен в сосуществовании двух сообщений – одно из них без кода (фотографический аналог реальности), а другое с кодом («искусство», обработка, «письмо», риторика фотографии); со структурной точки зрения парадоксален, конечно, не сам тайный сговор денотативного сообщения с коннотативным – он, видимо, всегда бывает в системах массовой коммуникации; парадоксально то, что коннотативное, кодированное сообщение развивается на основе сообщения *без кода.* Этот структурный парадокс совпадает с другим, этическим: желая быть «нейтральными и объективными», мы стараемся тщательно копировать реальность, подразумевая, что такая аналогическая копия – фактор, противящийся вторжению ценностных значений (по крайней мере, именно так определяется эстетический «реализм»); как же тогда фотография может быть одновременно «объективной» и «инвестированной», природной и культурной? Ответить на этот вопрос, возможно, удастся, определив, каким именно образом денотативное и коннотативное сообщения проникают друг в друга. Но, приступая к этой работе, следует все время помнить, что поскольку в фотографии денотативное сообщение абсолютно аналогично, то есть лишено всякой связи с кодом, то есть, в других терминах, *непрерывно,* – следовательно, в этом первичном сообщении не приходится искать значимые единицы; напротив того, в коннотативном сообщении имеются план выражения и план содержания, означающие и означаемые, то есть он требует дешифровки в точном смысле слова. На сегодня такая дешифровка была бы преждевременной, так как для выделения единиц означающего и мотивов (или ценностей) означаемого пришлось бы провести ряд опытов контролируемого чтения (возможно, в форме тестов), искусственно варьируя некоторые элементы фотоснимка и наблюдая, приводят ли эти вариации формы к вариациям смысла. Во всяком случае, основные плоскости анализа фотографической коннотации можно предвидеть уже сейчас.

Приемы коннотации

Коннотация, то есть наложение вторичного смысла на собственно фотографическое сообщение, осуществляется на

различных уровнях создания фотоснимка (отбор, техническая обработка, кадрирование, верстка); в общем и целом ее задача закодировать фотографический аналог; соответственно представляется возможным выделить приемы коннотации, необходимо только помнить, что они не имеют ничего общего со знаковыми единицами, которые, быть может, удастся затем определить при дальнейшем семантическом анализе; они, собственно, и не включаются в фотографическую структуру. Приемы эти известны; здесь мы лишь переформулируем их в структурных терминах. Строго говоря, три первые из них (монтаж, позу, объекты) следовало бы отделить от трех последних (фотогении, эстетизма, синтаксиса), поскольку при этих трех первых приемах коннотация создается изменением самой реальности, то есть денотативного сообщения (разумеется, такая выделка реальности присуща не только фотографии); тем не менее мы включаем их в число приемов фотографической коннотации, потому что они все же пользуются престижем денотации – фотография позволяет фотографу *скрадывать* постановочный характер снимаемой им сцены; впрочем, при дальнейшем структурном анализе, возможно, и не следует принимать в расчет представляемый ими материал.

1. Монтаж.

В 1951 году, как сообщалось, широко распечатанный в прессе снимок стоил сенаторского кресла Милларду Тайдингсу – на снимке изображалась беседа сенатора с коммунистическим лидером Эрлом Браудером. На самом деле снимок был смонтирован, два лица искусственно сближены. В теоретическом плане монтаж интересен тем, что скрытно внедряется прямо в план денотации; пользуясь тем особым доверием, которое вызывает к себе фотография и которое, как мы видели, обусловлено просто ее исключительной денотативной способностью, он выдает за денотативное такое сообщение, которое на самом деле очень сильно коннотировано; ни при какой другой обработке коннотация не прикрывается настолько полно «объективной» маской денотации. Конечно, значение может возникнуть лишь постольку, поскольку имеется какой-то запас знаков, зачаток кода; в данном случае означающим служит поза беседы двух персонажей; отметим, что она становится знаком лишь для определенного общества, то есть лишь в соотнесении с определенными ценностями; жест собеседников

становится знаком предосудительной близости лишь благодаря антикоммунистической подозрительности американского электората; иначе говоря, коннотативный код здесь не является ни искусственным (как в настоящем языке), ни естественным – он историчен.

2. Поза.

Возьмем фотографию, широко распространявшуюся по время последних выборов в Америке: поясной снимок президента Кеннеди в профиль – глаза воздеты к небу, руки молитвенно сложены. Здесь сама поза человека предрасполагает к прочтению коннотативных означаемых – молодости, духовной возвышенности и чистоты; разумеется, этот снимок значим лишь благодаря тому, что существует запас стереотипных поз – готовых элементов значения (воздетый взор, сложенные руки); следовательно, «историческая грамматика» иконографической коннотации должна будет искать свой материал в живописи, театре, в ассоциациях идей и обиходных метафорах и т.д. – то есть именно в «культуре». Как уже сказано, поза – прием не специфичный для фотографии, но о ней нельзя не упомянуть, поскольку ее эффект происходит из принципа аналогии, на котором основана фотография: сообщением является здесь не «поза», а «Кеннеди на молитве»; читатель воспринимает как простую денотацию то, что на самом деле представляет собой двойную, денотативно-коннотативную структуру.

3.Объекты.

Здесь следует признать особую важность своеобразной «позы объектов», когда коннотативный смысл возникает из объектов съемки (либо у фотографа было время искусственно расположить их перед объективом, либо верстальщик выбрал из нескольких снимков снимок того или иного объекта). Интерес состоит в том, что эти объекты обычно служат индукторами ассоциации идей (библиотека = интеллектуал) или же, менее явным образом, настоящими символами (на фотографии Шессмана двери газовой камеры отсылают к гробовым вратам в древних мифологиях). Подобные объекты являются превосходными элементами значения: с одной стороны, они дискретны и самодостаточны, что для знака является физическим качеством; с другой стороны, они отсылают к ясным, знакомым означаемым; таким образом, это элементы четкого

словаря, настолько устойчивые, что из них нетрудно строить синтаксис. Пример «композиции» объектов: открытое окно выходит на черепичные крыши, на пейзаж с виноградниками; перед окном – альбом с фотографиями, лупа, ваза с цветами; значит, мы находимся в деревне, к югу от Луары (виноградники и черепица), в буржуазном доме (цветы на столе), пожилой хозяин которого (лупа) возвращается к своим воспоминаниям (альбом с фотографиями), – это Франсуа Мориак в Малагаре (снимок из «Пари-матч»); коннотация прямо-таки «источается» из всех этих знаковых единиц, но вместе с тем они «схвачены» так, словно это спонтанная, непосредственная, то есть ничего не значащая, сцена; она разъясняется в тексте, развивающем тему привязанности Мориака к земле. Возможно, объект съемки уже и не обладает *силой*, но он несомненно обладает смыслом.

4. Фотогения.

Теория фотогении уже создана (Эдгаром Мореном в книге «Кино, или Воображаемый человек»), и здесь не место заново объяснять значение этого приема в целом. Достаточно будет охарактеризовать фотогению в терминах информативной структуры: при фотогении коннотативное сообщение заключается в самом изображении, «приукрашенном» (то есть, вообще говоря, сублимированном) средствами освещения, печати и тиражирования. Стоило бы составить перечень таких средств, хотя бы потому, что каждому из них достаточно стабильно соответствует определенное коннотативное означаемое, входя в культурный лексикон технических «эффектов» (например, «размытость» или «растянутость при движении», применяемая группой д-ра Штайнерта для обозначения пространства-времени). Кстати, такой перечень был бы прекрасным случаем провести различие между эстетическими и знаковыми эффектами – если только не окажется, что в фотографии, вопреки намерениям фотографов-художников, вообще никогда не бывает *искусства*, зато всегда есть *смысл*, – а это наконец даст точный критерий для точного различения хорошей (пусть и сколь угодно фигуративной) живописи и фотографии.

5. Эстетизм.

В самом деле, говорить об эстетизме в фотографии, по-видимому, можно лишь двусмысленно: когда фотография

превращается в живопись, то есть в композицию или же визуальную субстанцию, сознательно обработанную и «вылепленную», то она делает это либо с тем, чтобы обозначить себя как «искусство» (как в «пикториализме» начала века), либо с тем, чтобы внушить читателю какое-то означаемое, обычно более тонкое и сложное, чем это возможно при других коннотативных приемах; например, Картье-Брессон выстроил сцену встречи кардинала Пачелли верующими из Лизье как картину старого мастера; однако этот фотоснимок – вовсе не картина; с одной стороны, его откровенный эстетизм отсылает (лукаво) к общему понятию картины (что противно любой настоящей живописи), а с другой стороны, его композиция со всей ясностью означает здесь некую экстатическую духовность, как раз и выражаемую средствами объективного зрелища. Кстати, здесь видна разница между фотографией и живописью: в картинах примитивов «духовность» – вовсе не означаемое, а фактически сама суть образа; конечно, в некоторых живописных произведениях могут содержаться и элементы кода, риторические фигуры, символы своей эпохи, но ни одна знаковая единица не отсылает к духовности – последняя здесь способ бытия, а не предмет структурированного сообщения.

6. Синтаксис.

Выше уже говорилось о дискурсивном прочтении объектов-знаков внутри одного фотоснимка; само собой разумеется, что и несколько снимков могут образовывать серию (так обычно делают в иллюстрированных журналах); при этом коннотативное означающее располагается не на уровне тех или иных фрагментов серии, а на уровне их сочленения (как сказали бы лингвисты, на супрасегментном уровне). Возьмем четыре моментальных снимка президентской охоты в лесу Рамбуйе: все четыре раза высокопоставленный охотник (Венсан Ориоль) нацеливает ружье в какую-нибудь неожиданную сторону, пугая егерей, которые разбегаются или бросаются на землю; вся серия (и только серия в целом) читается как проявление комизма, возникающего, согласно хорошо известному приему, из повторения и варьирования одних и тех же жестов. В этой связи можно заметить, что одиночный снимок очень редко (то есть с большим трудом) воспринимается как комичный, в противоположность рисунку; для комизма нужно движение, то есть

повторение (что легко достижимо в кино), или же типизация (что возможно в рисунке), а для фотографии эти две «коннотации» недоступны.

Текст и образ

Таковы основные приемы коннотации в фотографическом изображении (повторим: речь идет о технических средствах, а не о единицах). К ним постоянно прибавляется сам текст, сопровождающий снимок в газете или журнале. Здесь необходимы три замечания.

Первое: текст образует собой паразитарное сообщение, чья цель придать образу коннотацию, «вдохнуть» в него одно или несколько вторичных означаемых. Иначе говоря – и это важный исторический переворот, – изображение больше не *иллюстрирует* собой слово; со структурной точки зрения, само слово паразитирует на изображении; такой переворот имеет свою значимость – при традиционных способах «иллюстрации» образ служил эпизодическим возвратом к денотации от основного сообщения (текста), которое ощущалось как коннотативное именно потому, что нуждалось в иллюстрации; при нынешнем же соотношении не образ проясняет или «воплощает» слово, а само слово сублимирует, патетизирует или же рационализирует образ; но поскольку эта операция носит вспомогательный характер, то получаемый в итоге информативный комплекс кажется основанным прежде всего на объективном (денотативном) сообщении, слово же является лишь его вторичным, практически лишенным последствий отзвуком; раньше образ иллюстрировал (прояснял) собой текст, ныне же текст отягощает собой образ, обременяет его культурой, моралью, воображением; раньше текст редуцировался до образа, ныне же образ амплифицируется до текста; коннотация переживается теперь лишь как естественный отзвук базовой денотации, которую образует фотографическая аналогия; итак, перед нами со всей очевидностью процесс натурализации культуры.

Второе замечание: во всей вероятности, эффект коннотации различается смотря по тому, как оформлено слово; чем ближе оно к снимку, тем, кажется, меньше оно его коннотирует; будучи «захвачено» иконографическим сообщением, словесное сообщение становится сопричастно его объективности, коннотативность языка обретает «невинность» благодаря

фотографической денотации; правда, полное включение одного сообщения в другое никогда не возможно, поскольку субстанции обеих структур (графическая и иконическая) взаимно несводимы; но, очевидно, в их смешении бывают разные степени; судя по всему, подпись к снимку обладает не столь явным эффектом коннотации, чем крупный заголовок или же статья; и заголовок и статья ощутимо отличны от снимка – заголовок по своей печати, статья по своей протяженности, один разрывает, другая отдаляет содержание снимка; напротив того, подпись под снимком в силу своего расположения и средней продолжительности своего чтения кажется дублирующей сам снимок, то есть сопричастной его денотации.

Однако (и это третье замечание, касающееся текста) слово ведь не может «дублировать» образ, ибо при переходе от одной структуры к другой неизбежно вырабатываются вторичные означаемые. Как же эти коннотативные означаемые соотносятся с образом? На первый взгляд, они эксплицируют его, то есть придают ему некоторую размерность, эмфатичность; действительно, чаще всего текст лишь амплифицирует комплекс коннотаций, уже содержащихся в фотоснимке; но бывает и так, что текст создает (изобретает) какое-то совершенно новое означаемое, которое задним числом проецируется на образ и даже начинает казаться его денотативным элементом: «Они близко видели смерть, это показывают их лица», – гласит крупный заголовок над снимком, где королева Елизавета и принц-консорт Филип выходят из самолета; между тем в момент, когда делался снимок, оба они еще ничего не знали об аварийной ситуации, в которой только что побывали. Бывает также, что слово вообще противоречит образу, создавая компенсаторную коннотацию; как показал анализ Гербнера («The social anatomy of the romance confession cover-girl»), в некоторых женских журналах словесное сообщение мрачно-тревожного содержания, напечатанное как крупный заголовок на обложке, всегда сопровождается снимком сияющей фотомодели; два сообщения вступают здесь в компромисс; коннотация выполняет регулятивную функцию, предохраняя иррациональную игру проецирования и самоотождествления.

Незначимое в фотографии

Как мы видели, коннотативный код, по всей видимости, является не «естественным» и не «искусственным», а историческим, или же «культурным»; его знаками служат жес-

ты, позы, выражения, краски или же эффекты, наделенные определенными смыслами в силу своего применения в определенном обществе; связь означающего с означаемым, то есть значение в собственном смысле слова, остается не то чтобы немотивированной, но все же сугубо исторической. Таким образом, говорить, что современный человек проективно прочитывает на фотоснимках какие-то личнохарактерные или же «вечные» (то есть до- или же сверхисторические) чувства и ценности, можно лишь с тем уточнением, что само значение всегда есть продукт определенного общества и определенной истории; коротко говоря, значение – это диалектический процесс, которым разрешается противоречие между культурным и природным человеком.

Поэтому прочтение фотографии, благодаря ее коннотативному коду, всегда исторично; оно зависит от читательского «знания», как в настоящем языке, понятном лишь тогда, когда выучишь его знаки. В конечном счете «язык» фотографии отчасти похож на некоторые идеографические языки, где смешаны аналогические и сигналетические единицы, – с той лишь разницей, что идеограмма переживается как знак, а фотографическая «копия» выдается за простую денотацию реальности. Выявляя коннотативный код, мы тем самым выделяем, описываем и структурируем все «исторические» элементы фотографии, все места на фотографической поверхности, сама непрерывность которых обусловлена некоторым читательским знанием или, если угодно, положением в культуре.

Однако, занимаясь этим делом, следует пойти и дальше. Ничто не говорит о том, что в фотографии бывают «нейтральные» части, во всяком случае полная незначимость в фотографии, возможно, бывает лишь как сугубое исключение; чтобы разрешить эту проблему, следует прежде всего выяснить механизмы «считывания» фотоснимка – теперь уже его физического восприятия, а не семантической дешифровки; на сей счет нам мало что известно: как воспринимается фотоснимок? Что мы воспринимаем? В каком порядке, двигаясь по какому пути? Вообще, что значит воспринимать? Если, согласно некоторым гипотезам Брунера и Пиаже, не бывает восприятия без немедленной категоризации, то фотография в самый момент своего восприятия уже вербализуется; можно даже сказать, что она воспринимается лишь будучи уже вербализованной (а если вербали-

зация запаздывает, то происходит расстройство восприятия, недоумение, тревога и психическая травма субъекта – по гипотезе Ж.Коэн-Сеа, высказанной в связи с восприятием кинофильмов). В такой перспективе образ, сразу же захватываемый внутренним метаязыком, а именно естественным языком, как бы и вовсе не может иметь денотативного состояния; он социально существует лишь погруженный хоть в какую-то первичную коннотацию – образуемую категориями самого языка; между тем известно, что любой язык подминает под себя вещи, коннотирует реальность уже в силу того, что членит ее; в таком случае коннотации фотографии grosso modo совпадают с основными планами коннотации языка.

Тогда помимо коннотации «перцептивной» – гипотетической, но возможной, – мы могли бы столкнуться и с более частными способами коннотации. Прежде всего это коннотация «когнитивная», когда означающие выбираются и локализуются в определенных частях изображения-аналога: глядя на такой-то городской пейзаж, я *знаю,* что передо мною североафриканская страна, так как вижу слева вывеску по-арабски, в центре – мужчину в халате-гандуре и т.д.; здесь прочитывание снимка непосредственно зависит от моей образованности, знания света; вероятно, и хорошая газетная фотография (а они все хорошие, так как прошли отбор) легко обыгрывает это предполагаемое знание своих читателей – отбираются те снимки, которые содержат больше всего информации такого рода, а потому могут прочитываться с удовольствием; на снимке разрушенного Агадира[1] желательны кое-какие знаки «арабскости», хотя эта «арабскость» ни имеет никакого отношения к стихийному бедствию как таковому; просто коннотация, исходящая из знания, всегда обладает успокоительным воздействием – человек любит знаки и любит, чтобы они были ясными.

Кроме перцептивной и когнитивной коннотации, остается еще вопрос о коннотации идеологической (в самом широком смысле слова) или этической – той, что вводит в читаемый образ всевозможные оправдания или ценности. Это сильная коннотация, для нее нужно тщательно разработанное, лучше всего синтаксически упорядоченное озна-

---

[1] Город Агадир в Марокко был в 1960 г. разрушен землетрясением. – *Прим. перев.*

чающее: встреча двух персонажей (мы уже видели это в связи с монтажем), разработанность поз, сочетания объектов; у иранского шаха родился сын – и вот на фотографии перед нами и царская власть (колыбель в окружении кланяющихся слуг), и богатство (сразу несколько нянек), и гигиена (белые халаты, на колыбели крышка из плексигласа), и человеческая, несмотря ни на что, природа царей (младенец плачет) – то есть все противоречивые элементы того мифа о царственной особе, который известен нам сегодня. В данном случае речь идет об аполитичных значениях, и их лексикон богат и ясен; возможно (но это лишь гипотеза), что политическая коннотация, напротив, чаще всего заключена в тексте, поскольку политический выбор всегда оказывается не вполне искренним: один и тот же снимок я могу прочитывать и «справа» и «слева» (см. на этот счет анкету IFOP[1], опубликованную в журнале «Тан модерн»); денотация или же видимость ее – сила, неспособная изменить политический выбор: ни одна фотография никогда никого не убедила и не разубедила (зато она умеет «подтверждать»), поскольку политическое сознание, видимо, не существует вне логоса: политика как раз и делает возможными *все* языки.

Этими отрывочными замечаниями очерчивается своего рода дифференциальная таблица фотографических коннотаций; во всяком случае ясно, что коннотация распространяется очень далеко. Значит ли это, что чистая, *доязыковая* денотация вообще невозможна? Пожалуй, если она и существует, то не в том, что на повседневном языке называют незначительным, нейтральным, объективным, а, напротив, в характерно травматических образах: ведь травма прерывает речь, блокирует сигнификацию. Конечно, некоторые, вообще говоря, травматические ситуации могут вовлекаться в процесс фотографической сигнификации; но в этом случае они обозначаются с помощью риторического кода, а он их как раз дистанцирует, сублимирует, смягчает. Собственно травматичные снимки встречаются редко, так как в фотографии травма всецело зависит от уверенности, что данная сцена действительно имела место – что *фотограф наверняка был при этом* (таково мифическое опреде-

[1] Institut français d'opinion publique – Французский институт общественного мнения. – *Прим. перев.*

ление денотации); а после этой констатации (что вообще-то уже есть и некоторая коннотация) о травматичной фотографии («натурных» снимках пожаров, крушений, катастроф, насильственной смерти) сказать уже нечего: фото-шок по самой своей структуре ничего не значит – институциональный процесс сигнификации неподвластен никаким ценностям, никакому знанию, в пределе никакой словесной категоризации. Можно предложить своеобразный закон: чем более прямо действует травма, тем затруднительнее коннотация; или иначе – «мифологический» эффект фотографии обратно пропорционален ее травматическому эффекту.

Почему? Вероятно, потому, что фотографическая коннотация, как и любое четко структурированное значение, представляет собой институциональную деятельность; в масштабе общества в целом ее функция – интегрировать, то есть ободрять человека; любой код одновременно произволен и рационален; а потому любое обращение к коду позволяет человеку испытывать и подтверждать себя аргументами разума и свободы. В этом смысле представляется, что исторически охарактеризовать некоторое общество легче и надежнее через анализ его кодов, чем через анализ его означаемых, так как последние часто кажутся трансисторическими, относящимися не столько к истории как таковой, сколько к антропологической основе человека; Гегель точнее характеризовал древних греков, когда показывал, каким образом они приписывали значение природе, а не тогда, когда описывал их «чувства и верования» на сей счет. Также и нам, быть может, не стоит пытаться напрямую перечислять идеологические содержания своей эпохи; зато, взявшись воссоздать специфическую структуру коннотативного кода в столь широкой системе коммуникации, как газетно-журнальная фотография, можно надеяться уловить тончайшие формы, используемые нашим обществом для самоуспокоения, а тем самым и масштаб этих его усилий, применяемые в них уловки и их глубинную функцию, – перспектива тем более захватывающая, что (как уже сказано в начале этой статьи) в применении к фотографии она разворачивается как парадокс: парадокс превращения инертной вещи в язык, превращения некультурно-«механического» искусства в самую что ни на есть социальную институцию.

ДЕНДИЗМ И МОДА

Веками типов одежды было столько же, сколько социальных классов. Для каждого социального положения имелся свой костюм, и превращать одеяние в знак не составляло никакой трудности, поскольку сама сословная рознь считалась чем-то естественным. Таким образом, с одной стороны, одежда подчинялась всецело условному коду, а с другой стороны, сам этот код отсылал к природному или даже, лучше сказать, божественному порядку. Сменить одежду значило одновременно сменить свою сущность и свой класс – одно совпадало с другим. Например, в комедиях Мариво любовная игра идет рука об руку с личностными квипрокво, инверсией классовых ролей и обменом одежд. В то время существовала настоящая грамматика костюма, нарушение которой было покушением на глубинный строй мироздания, а не только на условности вкуса; сколь много интриг и перипетий в нашей литературе зиждется на этом открыто сигналетическом характере одежды!

Как известно, вскоре после Революции мужской костюм радикально переменился – не только по форме (которая в основном следовала образцу квакеров), но и по духу: идея демократии привела к появлению в принципе единообразной одежды, подчиненной уже не открыто заявляемым императивам показного престижа, но требованиям труда и равенства; современная одежда (а наш мужской костюм в целом тот же, что и в XIX веке) – это, вообще говоря, одежда практичная и достойная; она должна подходить к любой трудовой ситуации (лишь бы то был не ручной труд), а своей строгостью, или по крайней мере сдержанностью, призвана демонстрировать тот моральный cant[1], которым была отмечена буржуазия прошлого века.

Фактически, однако, разделение социальных классов отнюдь не было устранено: дворянство, побежденное поли-

[1] Чопорность *(англ.)*.– *Прим. перев.*

тически, по-прежнему обладало мощным обаянием, хоть и ограниченным пределами быта; да и самой буржуазии приходилось защищаться – не от рабочего класса (рабочий костюм оставался четко маркированным), но от подъема средних классов. Поэтому костюму пришлось вести хитрую игру с теоретическим единообразием, навязанным Революцией и Империей, так чтобы в пределах отныне всеобщего типа одежды все-таки сохранялось некоторое количество формальных различий, способных манифестировать оппозицию общественных классов.

Тогда-то в одежде и возникла новая эстетическая категория, которой было суждено долгое будущее (она до сих пор очень широко используется у нас в женской одежде – в этом убеждаешься, раскрыв любой модный журнал), – а именно *деталь.* Коль скоро уже нельзя было изменить фундаментальный тип мужской одежды, не посягнув на принципы демократии и труда, то различительные функции костюма целиком взяла на себя *деталь* («пустячок», «не знаю что», «манера» и т.д.). Отныне достаточными обозначениями тончайших социальных различий сделались узел галстука, ткань сорочки, жилетные пуговицы, туфельные пряжки; одновременно социальное превосходство, которое по демократическим правилам уже нельзя было грубо афишировать, стало маскироваться и сублимироваться в такой новейшей ценности, как *вкус,* или даже скорее *изысканность* (именно потому, что это слово двусмысленно)[1].

Изысканный человек – это человек, выделяющийся в толпе с помощью скромных по объему, зато обладающих какой-то огромной энергетической силой средств. Поскольку, с одной стороны, он рассчитывает быть опознанным только такими же, как он сам, а с другой стороны, это опознание происходит главным образом по деталям, то можно сказать, что изысканный человек наносит на униформу своего века кое-какие *дискретные* (то есть одновременно «скромные» и «дисконтинуальные») знаки – уже не зрелищные знаки прямо заявляемого социального положения, а всего лишь знаки сообщничества. Таким образом, *изысканность* направила сигналетику костюма на полуподпольный путь развития: во-первых, группа, которою она долж-

[1] Distinction – одновременно и «превосходство», и просто «отличие». – *Прим. перев.*

на быть прочитана, очень узка, а во-вторых, необходимые для этого чтения знаки слишком редки и неразборчивы для того, кто не знает этот новый вестиментарный язык.

Если рассматривать денди только с точки зрения одежды (хотя вообще известно, что дендизм – это нечто большее, чем вестиментарное поведение), то можно сказать, что это человек, решивший довести изысканный костюм до предела, подчинить его абсолютно строгой логике. С одной стороны, он идет в изысканности еще дальше – для него ее сущность носит уже не социальный, а метафизический характер, денди противопоставляет отнюдь не высший класс низшему, но только в абсолютном плане – индивида толпе; причем индивид для него не абстрактная идея – это он сам, очищенный от сравнения с кем бы то ни было, так что в пределе, подобно Нарциссу, он предъявляет свой костюм для прочтения себе и только себе самому. А с другой стороны, он утверждает, что вся его сущность, словно сущность божества, может заключаться *ни в чем;* вестиментарная «деталь» уже не является здесь конкретным предметом, пусть и маленьким, скорее это некий способ (зачастую хитро скрытый) разрушения, «деформации» костюма, его освобождения от любых ценностей, разделяемых с другими людьми; давать разнашивать новый фрак слуге, мочить перчатки, чтобы они безукоризненно приняли форму рук, – подобные приемы свидетельствуют о глубоко творческой идее, которая не исчерпывается стремлением выделиться: идея в том, что *эффекты* любой формы должны быть продуманы, что одежда – не готовая вещь, но *объект* обработки.

Поэтому дендизм – не только этика (о которой много уже сказано, начиная с Бодлера и Барбе), но и техника. Денди – продукт соединения того и другого, причем техника, разумеется, служит гарантом этики, как и во всех *аскетических* философиях (например, индусской), где определенное телесное поведение дает путь для выработки некоторой мысли; а поскольку в данном случае эта мысль состоит в абсолютно своеобычном видении себя самого, то денди обречен непрерывно изобретать все новые, бесконечно новые отличительные черты: то он делает ставку на роскошь, чтобы отстраниться от бедных, то стремится к поношенности платья, чтобы отстраниться от богатых; для того именно и служит «деталь», что она позволяет денди ускользать от массы, никогда ей не даваться; его своеобычность абсолют-

на в плане сущности, но сдержанна в плане субстанции, ибо он ни в коем случае не должен впадать в эксцентрику – форму чрезвычайно удобную для подражания.

В принципе «деталь» позволяла до бесконечности делать свой костюм «иным». Действительно, способы носить костюм ограниченны, и без подспорья некоторых материальных деталей возможности обновлять свой облик быстро истощилось бы. Это и произошло, когда мужской костюм сделался открыто фабричным: лишившись всякой поддержки от личного ремесла, денди был вынужден отказаться от абсолютной своеобычности в одежде, ибо как только форма стандартизируется, пусть даже в качестве роскошной одежды, она уже никогда не будет уникальной. Таким образом, первый смертельный удар дендизм получил от индустрии готового платья. Но еще более тонко, еще более безжалостно погубило его появление «оригинальных» бутиков: в таких лавках торгуют одеждой и аксессуарами, выходящими за рамки массовых норм, но поскольку сам этот выход за рамки оказывается предметом коммерции, пусть и очень дорогой, то он сам становится нормативным; покупая сорочку, галстук или запонки от X или Z, приходится *сообразовываться* с определенным стилем, отрекаясь от всякого личного (можно сказать – нарциссического) изобретательства своей своеобычности. А между тем дендизм был творчеством, и поэтому денди в силу фундаментального императива сам *создавал замысел* своего облика, точно так же как современный художник создает замысел своей композиции из самых расхожих материалов (каких-нибудь наклеенных бумажек); иначе говоря, денди в принципе не мог *покупать* себе одежду. Когда ему оставили лишь свободу покупки, а не творчества, дендизм волей-неволей должен был умереть от удушья; покупать последнюю модель итальянских туфель или новейшую марку английского твида – поступок в высшей степени вульгарный, поскольку это означает подчинение Моде.

Действительно, Мода представляет собой коллективное подражание регулярно появляющимся новинкам; даже если в качестве алиби она ссылается на индивидуальное самовыражение (как говорят нынче, выражение «личности»), она по самой своей сути есть феномен массовый, – потому им так и заинтересовались социологи, найдя здесь прекрасный пример чистой диалектики отношений между индивидом и

обществом. Вообще, в наши дни Мода стала делом всех и каждого, что подтверждается исключительно широким развитием специальной женской прессы. Мода стала общественным институтом, и уже нельзя думать, будто она *отличает* кого-либо своей *изысканностью;* отличительным понятием осталась одна лишь *старомодность;* иными словами, с массовой точки зрения Мода всегда воспринимается лишь через свою противоположность: Мода – это здоровье и нравственность, и по отношению к ней старомодность – просто болезнь или извращенность.

Таким образом, перед нами парадокс: Мода истребила всякую *продуманную* своеобычность костюма, тиранически утвердив его институциональную своеобычность. Бюрократизировалась не сама одежда (как, например, в обществах, лишенных моды) – бюрократизировался, более тонким образом, ее проект своеобычности. С помощью Моды всей современной одежде привили немного дендизма – а это фатально привело к умерщвлению самого дендизма, поскольку он по самой сути должен быть радикальным или не быть вовсе. Итак, дендизм убила не общая социализация мира (как это можно было бы вообразить в обществе со строго единообразной одеждой, вроде современного Китая), но возникновение особой посредующей силы между абсолютным индивидом и тотальной массой; своеобразной задачей Моды явилось скрадывание и нейтрализация дендизма; современное демократическое общество сделало ее средством равномерного распределения, предназначенным автоматически устанавливать равновесие между требованием своеобычности и правом каждого ему удовлетворять. Само собой разумеется, что это противоречие в терминах; и, чтобы оно могло существовать, обществу пришлось подчинить процесс обновления одежды строго регулярным срокам – достаточно долгим, чтобы можно было успевать ему подчиниться, и достаточно кратким, чтобы ускорять торговый оборот и воспроизводить различие в богатстве между людьми.

Конечно, в женской одежде высокое число составляющих ее элементов (можно сказать, *единиц*) пока еще делает возможной сравнительно богатую комбинаторику, а следовательно, подлинную индивидуализацию облика. Но мы уже видели, что, даже отвлекаясь от психологических факторов (по-видимому, нарциссической и гомосексуальной природы), сделавших дендизм феноменом прежде всего муж-

ким, – одеваться как денди было возможно лишь на протяжении недолгого исторического периода, когда костюм был единообразен по типу и варьировался в деталях. Меняясь не столь быстро и не столь радикально, как женская мода, мужская мода все же приходит к исчерпанию варьируемых деталей и в то же время уже давным-давно ничего не трогает в фундаментальном типе костюма; тем самым она отнимает у дендизма и его предел, и его главную пищу; именно Мода и убила дендизм.

СТРУКТУРА «ПРОИСШЕСТВИЯ»

Произошло убийство: если оно было политическим, о нем сообщают под рубрикой «информация», а если нет – под рубрикой «происшествия». Почему? Можно подумать, что перед нами различие частного и общего, точнее именуемого и неименуемого: хроника происшествий, как указывает само ее название «разные происшествия» [faits divers], возникает как классификация неклассифицируемого, это некий бесформенный остаток никак не организованных новостей; сущность «происшествия» привативна, оно начинает существовать лишь тогда, когда мир перестает поддаваться номинации, не входит больше ни в какой известный каталог (политики, экономики, войн, зрелищ, наук и т.д.); одним словом, это своего рода *чудовищная* информация, аналогичная всем исключительным или ничего не значащим, то есть аномическим фактам, которые обычно стыдливо помещаются под рубрикой Varia, вроде утконоса, с которым столько мучился злосчастный Линней[1]. Но, конечно, такая таксономическая характеристика недостаточна: она не объясняет чрезвычайно возросшей роли «происшествий» в современной прессе (кстати, их хронику уже начинают называть более благородным термином «общая информация»); поэтому лучше будет рассмотреть «происшествия» наряду с другими типами информации, пытаясь определить не классификационное, а структурное различие между ними.

Такое различие сразу же проявляется при сопоставлении двух видов убийства; в первом случае (политическое убийство) событие закономерно отсылает к некоторой более широкой ситуации, существующей вне, до и вокруг него, – к «политике»; информация здесь не допускает непосредственного понимания, ее можно определить лишь в

---

[1] Австралийское животное утконос – единственное яйцекладущее млекопитающее – плохо помещалось в классификацию живых существ, созданную в XVIII веке Карлом Линнеем. – *Прим. перев.*

соотношении с некоторым внесобытийным знанием – знанием политики, пусть и сколь угодно смутным; словом, убийство выходит за рамки происшествий тогда, когда оно экзогенно, происходит из уже известного мира; а потому можно сказать, что у него нет собственной, самодостаточной структуры, так как оно всегда представляет собой лишь видимый элемент имплицитной, предсуществующей ему структуры; политическая информация невозможна вне временной длительности, поскольку политика – транстемпоральная категория; собственно, так же обстоит дело и со всеми новостями, взятыми из области уже именованного, из предшествующего времени, – они никогда не могут быть «происшествиями»[1]; это самые настоящие фрагменты романа[2], поскольку любой роман сам есть развернутое знание, а происходящие в нем события образуют лишь переменную величину, зависящую от этого знания.

Таким образом, политическое убийство всегда, по определению является лишь частичной информацией; напротив того, «происшествие» представляет собой информацию целостную или, точнее, *имманентную*; оно в самом себе содержит все свое знание – для восприятия происшествий нет надобности ничего знать о реальном мире; оно формально отсылает только к себе самому; конечно, по своему содержанию оно не чуждо реальному миру: стихийные бедствия, убийства, похищения, нападения, несчастные случаи, кражи, всякие странные выходки – все это отсылает к человеку, его истории, его отчужденности, его фантазмам, грезам и страхам; возможны идеология или психоанализ происшествий; однако это такой мир, познание которого всегда носит лишь интеллектуально-аналитический характер, вырабатывается лишь на вторичном уровне самим рассказывающим о «происшествии», а не тем, кто потребляет его рассказ; на уровне чтения в «происшествии» все дано – его обстоятельства, причины, предыстория, исход; не обладая ни временной длительностью, ни внешним контекстом, оно представляет собой непосредственно-целостную сущность,

---

[1] Те факты, которые можно назвать «деяниями» видных деятелей или звезд, никогда не являются «происшествиями», именно потому, что в них предполагается структура из целого ряда эпизодов.

[2] В известном смысле можно сказать, что политика – это роман, то есть длительное повествование, только действующие лица в нем персонализированы.

не отсылающую (по крайней мере, формально) ни к чему имплицитному; в этом отношении оно родственно не роману, а новелле или сказке. «Происшествие» характеризуется своей имманентностью[1].

Итак, перед нами закрытая структура. Что же происходит внутри нее? Возможно, это покажет следующий максимально простой пример. *В Дворце правосудия устроили генеральную уборку*. Это ничего не значит. *Ее не делали уже сто лет*. Это уже становится «происшествием». Почему? Сюжет неважен (трудно найти более мелкий сюжет); главное, даются два элемента, неизбежно требующие некоторого соотнесения, и вот его проблематика как раз и образует «происшествие»; уборка во Дворце правосудия, с одной стороны, и ее редкость, с другой, представляют собой как бы два члена функции; именно функция и является здесь живой, регулярной, то есть интеллигибельной; можно предположить, что не бывает простых «происшествий», образуемых упоминанием одного-единственного элемента, – простое не заслуживает упоминания; независимо от плотности своего содержания, от его удивительности, чудовищности или же скудости, «происшествие» начинается лишь тогда, когда информация удваивается, а потому с несомненностью заключает в себе некоторое отношение; ни краткость высказывания, ни значительность информации, которые в других случаях служат залогом единства, в «происшествии» не могут отменить артикулированную структуру. *Пять тысяч погибших в Перу*? Тут есть и глобальность ужаса, и простота фразы; но заслуживающим упоминания является само отношение между смертью и числом. Конечно, любая структура всегда артикулирована; но здесь артикуляция имеет место внутри самого рассказа, тогда как в политической информации, например, она выносится за рамки высказывания, в имплицитный контекст.

Итак, каждое «происшествие» содержит в себе по меньшей мере два члена, или два упоминаемых элемента. И его первичный анализ вполне можно провести, не обращая внимания на форму и содержание этих членов – на форму, потому что фразеология рассказа не связана со структурой

---

[1] Некоторые «происшествия» развиваются в течение нескольких дней; это не разрывает их конститутивной имманентности, так как они все равно предполагают чрезвычайно короткую память.

сообщаемого факта или, точнее, потому что эта структура не обязательно совпадает со структурой языка, хотя доступ к ней возможен лишь через посредство газетного языка; а на содержание – потому что важны здесь не сами элементы «происшествия», не их случайное наполнение (убийство, пожар, кража и т.д.), а соединяющее их отношение. Именно это отношение и следует изучить в первую очередь, если мы хотим уловить структуру «происшествия», то есть его человеческий смысл.

По-видимому, все имманентные «происшествию» отношения могут быть сведены к двум типам. Первый из них – отношение каузальности. Оно встречается чрезвычайно часто: преступление и его мотив, несчастный случай и его обстоятельство, – и здесь, конечно, действуют сильнейшие стереотипы: драма на почве страстей, преступление из-за денег и т.д. В тех же случаях, когда каузальность является нормально-ожидаемой, акцент делается не на отношении как таковом, хотя им по-прежнему формируется структура рассказа, а на так называемых dramatis personae[1] (ребенок, старик, мать и т.д.) – своеобразных эмоциональных сущностях, призванных оживлять стереотип[2]. Оттого всякий раз, когда мы хотим увидеть, как в «происшествии» функционирует причинная зависимость в чистом виде, перед нами оказывается не совсем правильная каузальность. Иначе говоря, чистые (и образцовые) случаи суть нарушения причинности; зрелищность (следовало бы сказать, «достойность упоминания») словно начинается тогда, когда причинность, по-прежнему утверждаемая, уже содержит в себе зачатки упадка, как будто причинность воспринимается лишь тогда, когда начинает разлагаться и распадаться. В «происшествии» всегда присутствует *удивление* (писать – значит удивлять); а удивление обязательно предполагает некоторое нарушение причинности, поскольку в нашей цивилизации любое *иное* причинности, очевидно, всегда более или менее декларативно помещается где-то на грани природы, или по крайней мере на грани *естественного*. Каковы же эти нарушения причинности, на которых строится «происшествие»?

---

[1] Действующих лицах (*лат.*). – *Прим. перев.*

[2] Кроме того, в стереотипных «происшествиях» (например, преступлениях на почве страстей) рассказ склонен все чаще и чаще подчеркивать всякие «неправильные» обстоятельства: «Женщину погубил смех: ее муж стоял за дверью, и, услышав этот смех, он спустился в подвал и взял револьвер...».

Прежде всего, это, конечно, такой факт, причину которого нельзя сразу назвать. Интересно было бы составить карту *необъяснимого* в наши дни – такую, какой представляет ее себе не наука, а повседневное сознание; судя по всему, в хронике происшествий необъяснимое сводится к двум категориям фактов – чудесам и преступлениям. В старину так называемые чудеса, которые, наверно, заполнили бы собой почти всю тогдашнюю хронику происшествий, если бы в те времена существовала популярная пресса, всегда происходили в небесном пространстве, в последние же годы остался, кажется, только один вид чуда – летающие тарелки; хотя в недавнем докладе американской армии все замеченные летающие тарелки идентифицированы как естественные объекты (самолеты, воздушные шары, птицы), этот предмет продолжает жить мифической жизнью: его считают межпланетным, обычно марсианским, летательным аппаратом; тем самым причинность не отменяется, а удаляется в пространстве; впрочем, марсианскую тему значительно приглушили реальные полеты в космос – чтобы войти в земную атмосферу, больше не нужно быть марсианином, раз из нее выходят Гагарин, Титов и Гленн; исчезает целая область сверхъестественного. Что же до таинственных преступлений, то известно, сколь важную роль они играют в популярной литературе; ее основополагающее отношение состоит в отложенной причинной связи; работа сыщиков в том, чтобы, отступая назад, заполнять завораживающее и невыносимое время, которое отделяет событие от его причины; при этом сыщик, эта эманация общества как целого в его бюрократической форме, становится современной фигурой разгадчика загадок (Эдипа), который заставляет умолкнуть грозное «почему», звучащее в вещах; его терпеливо-упорная деятельность – символ глубинного желания: человек лихорадочно старается заткнуть зияющую брешь в цепи причин, положить конец своей фрустрации и тревоге. Конечно, в прессе о таинственных преступлениях рассказывается редко, сыщики мало индивидуализированы, а логическая загадка утопает в патетике действующих лиц; с другой стороны, в силу реальной неизвестности причин «происшествие» может здесь затянуться на несколько дней, утрачивая столь соответствующую ее имманентной природе эфемерность; поэтому в хронике происшествий, в отличие от романа, беспричинное преступление является скорее

необъясненным, чем необъяснимым: от «запоздалого» выяснения причин интерес не разжигается, а пропадает: если преступление осталось без причины, о нем просто забывают; при этом происшествие исчезает именно оттого, что в реальности истощается его основополагающее отношение.

Поскольку здесь наиболее заслуживающим упоминания оказывается нарушение причинности, то, разумеется, хроника происшествий богата ложными причинами: в силу ряда стереотипов мы ждали одной причины, а оказывается другая. *Женщина ранила ножом любовника* – преступление на почве страсти? нет, *они не ладили из-за политики. Девушка-бонна похитила ребенка своих хозяев* – чтобы получить выкуп? нет, *потому что обожала этого малыша. Бродяга нападает на одиноких женщин* – садист? нет, *просто отнимает сумочки*. На всех этих примерах видно, что настоящая причина – более скудная, чем та, которой ожидали; преступление на почве страсти, шантаж, нападение садиста имеют за собой долгое прошлое, это эмоционально нагруженные факты, по сравнению с которыми разногласия в политике, чрезмерная привязанность или заурядный грабеж кажутся какими-то жалкими причинами; действительно, в причинных отношениях такого рода наглядно присутствует разочарование; парадоксальным образом, причинность тем более заслуживает упоминания, чем большее разочарование вызывает в итоге.

К беспричинности и ложным причинам следует прибавить особо впечатляющие типы нарушений, которые можно назвать удивительностью чисел (вообще, количества). Здесь мы также в большинстве случаев сталкиваемся с разочаровывающей причинностью, которая в случае «происшествия» превращается в удивительное зрелище: *На Аляске сошел с рельсов поезд: в стрелке застрял северный олень. Англичанин записался в Иностранный легион – не хотел встречать рождество с тещей. Американской студентке пришлось бросить учебу – ее размер груди (104 см) скандализировал окружающих*. Все эти примеры иллюстрируют одно и то же правило: мелкая причина – крупные последствия. Однако хроника происшествий отнюдь не усматривает в таких диспропорциях повод для философических размышлений о тщете всех вещей или человеческом малодушии; она не говорит, вслед за Валери – «как много людей погибают от несчастных случаев из-за того, что не смогли расстаться с

зонтиком»; скорее она говорит иначе, причем в гораздо более интеллектуалистском духе: причинное отношение – странная вещь; мелкость причины никак не ослабляет размаха следствий; *малое* равно *многому;* а значит, такая «неправильная» причинность может находиться повсюду – ее образует не скопление количественно мощной силы, а подвижная энергия, оказывающая воздействие даже в самой слабой дозе.

К подобным забавным причинно-следственным отношениям следует причислить и все значительные события с участием какого-нибудь прозаического, скромно-бытового предмета: г*ангстера прогнали кочергой*, *убийцу опознали по велосипедному зажиму на брюках*, *старика задушили шнуром от его слухового аппарата*. Такая фигура хорошо известна в детективном романе, по природе своей страшно охочем до «чудесных улик» – когда в итоге тайна раскрывается благодаря самой незаметной улике. Здесь замешаны сразу два идеологических мотива: с одной стороны, бесконечная власть знаков, паническое чувство, что знаки всюду вокруг нас, что все может оказаться знаком, а с другой стороны, ответственность вещей, которые в конечном счете столь же активны, как и люди; у бытовых предметов бывает ложная невинность – такой предмет укрывается за своей вещественной инертностью, а на самом-то деле обладает каузальной силой, исходящей не то из него самого, не то извне.

Все эти парадоксы каузальности имеют двойной смысл: с одной стороны, от них укрепляется идея причинности, поскольку мы признаем, что причина есть у всего; тем самым хроника происшествий говорит нам, что человек всегда связан с чем-то другим, что природа полна отзвуков, соотношений и движений; но с другой стороны, эта причинность все время подрывается неподвластными ей силами; она нарушается, но не исчезает, и остается как бы в подвешенном состоянии между рациональным и неведомым, давая повод для глубочайшего *удивления;* причина, далеко отстоящая от своих следствий (в хронике происшествий именно такова сущность *заслуживающего упоминания*), неизбежно кажется проникнутой странной энергией – случайностью; в «происшествиях» всякая причинность подозрительно смахивает на случайность.

Здесь перед нами второй тип отношения, которым может артикулироваться структура «происшествия», – отношение совпадения. Прежде всего, заслуживающим упоми-

нания совпадением оказывается повтор какого-то, пусть и незначительного, события: *одну и ту же драгоценность украли три раза, хозяйка гостиницы выигрывает в каждом розыгрыше лотереи* и т.д. – почему? Действительно, повтор всегда вызывает в воображении какую-то неведомую причину, ведь для повседневного сознания алеаторность носит дистрибутивный, а не репетитивный характер: считается, что случайные события *варьируются*, а если повторяются – значит, в них заключен какой-то особый смысл; повтор всегда значителен – такое верование[1] лежит в основе всех древних гадательных искусств; ныне повтор, конечно, уже не требует открыто сверхъестественного толкования; и все же, хоть он и деградировал до «курьеза», о нем нельзя упомянуть без мысли о том, что в нем может заключаться некий смысл, пусть до времени и неизвестный; «курьезное» не бывает *непрозрачным,* то есть невинным понятием (разве что для абсурдного сознания – а повседневно-бытовое сознание никогда не абсурдно); в нем неизбежно институционализируется некий пытливый вопрос.

Еще одно отношение совпадения: сближение двух качественно далеких друг от друга элементов (содержаний): *женщина обратила в бегство четырех гангстеров*, *судья пропал без вести на площади Пигаль*, *исландские рыбаки выловили в море корову* и т.д.; между слабостью женщины и числом гангстеров, между судейским достоинством и площадью Пигаль, между рыбной ловлей и коровами есть логическая дистанция, а хроника происшествий внезапно упраздняет ее. В логических терминах можно сказать, что поскольку каждый элемент в принципе принадлежит автономному смысловому ряду, то отношение совпадения имеет своей парадоксальной задачей слить воедино два разных ряда, чтобы судейское достоинство и «пигальскость» внезапно оказались в одной и той же области.

А поскольку исходная удаленность рядов сама собой ощущается как отношение противоположности, то здесь мы подходим к важнейшей риторической фигуре в дискурсе нашей цивилизации – антитезе[2]. Действительно, совпадение выгля-

[1] Верование это неосознанно сближается с формальной природой знаковых систем, ведь при пользовании кодом всегда неизбежен повтор небольшого числа знаков.

[2] Риторические фигуры всегда с большим пренебрежением расценивались историками литературы и языка, как будто это пустая игра слов;

дит наиболее зрелищно, когда *выворачивает наизнанку* те или иные стереотипные ситуации: *в Литтл-Роке начальник полиции убил свою жену, грабители перепугались, внезапно встретившись с другим грабителем, воры натравили на сторожа полицейскую собаку* и т.д. Здесь отношение приобретает векторную направленность, умышленность: имеется *не только* убийца, *но к тому же* это начальник полиции – причинная связь вывернута наизнанку благодаря строго симметрической схеме. Этот процесс был хорошо известен в классической трагедии, где у него даже было название – *верх совпадения;* как говорит Гермиона об Оресте:

Я не знала,
Что в путь к нему пущусь за тридевять земель,
Лишь чтоб убить его и с тем отплыть отсель[1].

Примерам тут нет числа: дочь восхваляет доброту Агамемнона именно тогда, когда тот обрек ее на смерть; Аман считает себя окруженным высшими почестями именно тогда, когда он гибнет[2]; старушку задушили именно тогда, когда она заложила свой домик за пожизненную ренту; грабители принялись резать автогеном именно сейф фабрики автогенных аппаратов; муж убил жену именно тогда, когда их уже пригласили в суд для примирения, – перечень таких предельных совпадений нескончаем[3].

О чем говорит такое пристрастие? «Верх совпадения» выражает собой ситуацию фатальной неудачи. Но подобно тому, как повтор некоторым образом ограничивает собой анархичность – или же невинность – случая, так и удача и неудача представляют собой не просто нейтральную случайность, но необоримо влекут за собой некое значение, – а как только случай начинает что-то значить, это уже и не случай; «верх совпадения» как раз и имеет своей задачей превратить случай в знак, ибо столь точная инверсия непредставима без чьего-

мы до сих пор противопоставляем «живое» выражение выражению риторическому. Между тем риторика – это, быть может, важнейшее свидетельство цивилизации, так как она представляет собой некоторое мысленное членение мира, то есть, в конечном счете, некоторую идеологию.

[1] Расин, «Андромаха», V, 1, перевод И.Я.Шафаренко и В.Е.Шора. В оригинале у Барта ошибка: «...говорит Орест о Гермионе». – *Прим. перев.*

[2] Эпизоды трагедий Расина «Ифигения» и «Гофолия». – *Прим. перев.*

[3] По-французски «верх совпадения» [le comble] выражается неуклюже, через перифразу «именно тогда, когда...». В латыни имелась очень сильная коррелятивная конструкция, употреблявшаяся, впрочем, скорее в архаическую эпоху: cum... tum.

либо умысла, который в ней воплощается; для мифического сознания сила Природы (Жизни) не может действовать точно; всюду, где обнаруживается симметрия (а «верх совпадения» – это именно и есть фигура симметрии), ее должна была создать чья-то рука; *начертание* [dessin] мифически смешивается с *намерением* [dessein].

Итак, всякий раз когда отношение совпадения возникает само по себе, не отягченное патетическими значениями, которые обычно связаны с архетипической ролью тех или иных персонажей, оно влечет за собой некоторое представление о Судьбе. Любое совпадение есть невнятное и вместе с тем умышленное знамение; в самом деле, когда люди обвиняют Судьбу в слепоте, они осуществляют своего рода психологический перенос с очевидной корыстью – напротив, Судьба лукава, она подает знамения, а вот люди-то как раз слепы и неспособны их распознавать. Сообщение о грабителях, режущих сейф на фабрике автогенных аппаратов, в конечном счете может принадлежать только к категории знамений, ибо из сопряжения двух противоположностей с неизбежностью возникает смысл (если не конкретное содержание, то хотя бы сама идея смысла); всякая противоположность, будь то антитеза или парадокс, принадлежит к умышленно выстроенному миру; за хроникой происшествий бродит тень божества.

Значит ли это, что такой умышленной, но непостижимой фатальностью проникнуто только отношение совпадения? Отнюдь нет. Мы уже видели, что и эксплицитная причинность «происшествия» в конечном счете является деланной – во всяком случае, подозрительной, нелепо-сомнительной, потому что следствие здесь как бы подрывает причину; можно сказать, что в «происшествиях» причинность все время подвержено соблазну совпадения, и наоборот, совпадение все время заворожено причинностью. Случайная причинность, упорядоченное совпадение – «происшествие» образуется на стыке этих двух процессов: действительно, оба они в конечном счете покрывают ту неопределенную зону, *где событие всецело переживается как знамение, но содержание его неясно.* Мы здесь находимся, так сказать, не в мире смысла, но в мире значения[1]; вероятно, это и есть статус литературы – формальный

[1] Под *смыслом* я понимаю содержание (означаемое) знаковой системы, а под *значением* – тот систематический процесс, которым смысл соединяется с формой, означающее с означаемым.

порядок, где смысл одновременно полагается и ускользает; действительно, хроника происшествий и есть литература, пусть даже она слывет плохой литературой.

Итак, перед нами, по-видимому, общезначимое явление, которое гораздо шире хроники происшествий как таковой. Но в хронике происшествий диалектика смысла и значения имеет гораздо более ясную историческую функцию, чем в литературе, потому что хроника происшествий – искусство массовое: ее роль, вероятно, в том, чтобы поддерживать в современном обществе двойственность рационального и иррационального, интеллигибельного и непостижного; и такая неопределенность исторически необходима, поскольку человеку все еще требуются знамения (его это ободряет), но содержание их должно быть неясным (это снимает с него ответственность); так, через хронику происшествий, он может опираться на своего рода культуру, ибо самая зачаточная знаковая система есть также и зачаточная культура; но в последний момент он все-таки может наполнить эту культуру природой, коль скоро смысл, приписываемый им совмещению фактов, не укладывается в искусственность культуры и пребывает немым.

РЕКЛАМНОЕ СООБЩЕНИЕ

Любая реклама есть сообщение: в самом деле, у нее есть отправитель (фирма, которой принадлежит запущенный в продажу и восхваляемый товар), получатель, то есть публика, и канал передачи, то есть именно то, что называют носителем рекламы; а поскольку сегодня на повестке дня наука о сообщениях, то можно попробовать применить к рекламному сообщению тот метод анализа, который мы получили (совсем недавно) от лингвистики; для этого нужно занять *имманентную* позицию по отношению к изучаемому объекту, то есть сознательно отказаться от всяких замечаний об отправлении и получении сообщения и ограничиться рамками сообщения как такового: каким образом семантически, то есть с точки зрения коммуникации, построен рекламный текст (этот вопрос уместен и применительно к рекламному образу, но там на него ответить гораздо сложнее)?

Как известно, любое сообщение представляет собой соединение плана выражения, или означающего, с планом содержания, или означаемым. Если рассматривать рекламную фразу (для более длинных текстов анализ будет точно таким же), то очень быстро выяснится, что такая фраза на самом деле содержит *два* сообщения, взаимное включение которых как раз и образует специфику языка рекламы; мы покажем это на примере двух рекламных слоганов, выбранных благодаря их простоте: *Готовьте пищу на «Астре» – будет как золото* и *Съешь мороженое «Жерве» – и растаешь от удовольствия.*

Первое сообщение (порядок их анализа произволен) образует фраза, читаемая – если такое возможно – в ее буквальном смысле, отвлекаясь от ее собственно рекламного назначения; чтобы выделить это первичное сообщение, достаточно вообразить себе какого-нибудь гурона или марсианина, одним словом какого-то персонажа, внезапно заб-

рошенного из другого мира в наш мир; с одной стороны, он в совершенстве знает французский язык (по крайней мере, его лексику и синтаксис, пусть и не риторику), а с другой стороны, ничего не знает о торговле, кулинарии, изысканной пище и рекламе; будучи магически наделен таким знанием и неведением, наш гурон или марсианин получит совершенно ясное (для нас же, *знающих*, в чем дело, – весьма странное) рекламное сообщение; в случае «Астры» он увидит буквальное предписание готовить пищу и несомненную уверенность, что приготовленная таким образом пища окажется веществом, сходным с металлом под названием «золото»; в случае же «Жерве» он узнает, что поглощение определенного мороженого непременно влечет за собой растворение всего нашего существа от удовольствия. Разумеется, в понятиях нашего марсианина никак не учитываются языковые метафоры; однако такая специфическая глухота отнюдь не мешает ему получать полноценное сообщение; в самом деле, это сообщение включает в себя план выражения (звуковую или графическую субстанцию слов, синтаксические отношения воспринимаемой фразы) и план содержания (буквальный смысл тех же самых слов и отношений): то есть на первичном уровне имеется вполне достаточный набор означающих, отсылающий к столь же достаточному комплексу означаемых; по отношению к реальности, которую, как считается, «выражает» любой язык, это первичное сообщение называется *денотативным.*

Второе же сообщение совершенно не обладает аналитическим характером первого; это глобальное сообщение, и его глобальность обусловлена необычностью его означаемого: *это означаемое единственно и одинаково во всех рекламных сообщениях* – говоря коротко, это высшее качество рекламируемого товара. Ведь ясно же: что бы мне буквально ни говорили об «Астре» или «Жерве», *в конечном счете* мне говорят лишь одно – что «Астра» лучший из жировых продуктов, а «Жерве» – лучшее из мороженых; можно сказать, это уникальное означаемое есть глубинное содержание сообщения, им полностью исчерпывается задача коммуникации; как только это второе означаемое воспринято, цель рекламы достигнута. Ну, а каково означающее вторичного сообщения (означаемым которого является высшее качество данного товара)? Это, прежде всего, почерпнутые из риторики черты стиля (стилистические фигуры, метафо-

ры, особенности строения фразы, соединения слов); а поскольку все они включены в буквальную фразу, которую мы уже выделили из сообщения в целом (иногда они даже пропитывают ее насквозь – например, в случае рифмованной или ритмизованной рекламы), то получается, что означающее вторичного сообщения на самом деле образуется *всем первичным сообщением в целом;* поэтому и говорят, что вторичное сообщение *коннотативно* по отношению к первичному (которое, как мы видели, носит характер простой денотации). Итак, перед нами не просто сложение или последовательность сообщений, а их двухэтажное построение: первичное сообщение, само образованное из соединения означающих и означаемых, оказывается простым означающим вторичного сообщения в результате своеобразного расслоения, когда один из элементов вторичного сообщения (его означающее) охватывает всю протяженность первичного сообщения в целом.

Такой феномен «расслоения», или «коннотации», имеет чрезвычайно важное значение, и далеко не только в рекламе; по-видимому, он вообще тесно связан с массовой коммуникацией (а о том, как развита она в нашем обществе, знают все); когда мы читаем газету, идем в кино, смотрим телевизор или слушаем радио, когда бегло осматриваем упаковку покупаемого товара, можно почти с уверенностью сказать, что мы все время получаем и воспринимаем сплошь коннотативные сообщения. Не вдаваясь в вопрос о том, принадлежит ли коннотация к числу антропологических феноменов (присущих в тех или иных формах любой эпохе и любому обществу), можно утверждать, что мы, люди XX века, живем в коннотативной цивилизации, а это побуждает нас рассмотреть этические последствия данного явления; реклама (поскольку она носит «откровенный» характер), очевидно, представляет собой особый вид коннотации, так что по ней нельзя судить о любой коннотации вообще; и все же рекламное сообщение в силу самой четкости своего устройства позволяет сформулировать проблему и выяснить, каким образом только что проведенный выше «технический» анализ сообщения может подвести к общим размышлениям на эту тему.

Что же происходит, когда мы получаем двойное, денотативно-коннотативное сообщение (а именно так бывает с миллионами людей, «потребляющих» рекламу)? Не следу-

ет думать, будто вторичное (коннотативное) сообщение «спрятано» под первичным (денотативным); напротив – мы ведь не гуроны и не марсиане, и мы сразу же, первым делом воспринимаем рекламный характер сообщения, его второе означаемое («Астра» или «Жерве» – чудесные продукты); это второе сообщение не является скрытным (в отличие от других коннотативных систем, где коннотация, словно контрабандный товар, прячется в первичном сообщении, сообщающем ей свою невинность). В рекламе, напротив, объяснения требует роль денотативного сообщения: почему не сказать просто, без двойного сообщения – «покупайте «Астру», «Жерве»»? Конечно, можно было бы ответить (и именно так, возможно, думают производители рекламы), что денотация нужна для развертывания доводов, то есть для убеждения; но более вероятным (и более согласным с общими возможностями семантики) представляется другое – что первичное сообщение хитроумно служит для *натурализации* вторичного: оно отнимает у него корыстную целенаправленность, произвольность утверждения, жесткость требования; вместо банального призыва «покупайте!» оно создает зрелище такого мира, где покупать «Астру» или «Жерве» *естественно;* коммерческая мотивировка здесь не то чтобы маскируется, а *дублируется* гораздо более широким образным представлением – оно позволяет читателю соприкоснуться с общечеловеческой тематикой, которая во все времена уподобляла удовольствие растворению всего существа, а высшее качество какого-либо предмета – чистоте золота. Своим двойным сообщением коннотативный язык рекламы возвращает в человеческую общность покупателей грезу – то есть, конечно, некоторое отчуждение (отчуждение социальной конкуренции), но также и некоторую истину (истину поэзии).

Действительно, именно денотативное сообщение (одновременно служащее означающим для рекламного означаемого) как бы берет на себя человеческую ответственность рекламы: если оно «хорошее», реклама обогащает нас, а если «плохое», то унижает. Но что такое «хорошее» и «плохое» рекламное сообщение? Объяснять это эффективностью того или иного слогана – не ответ, так как остаются неясными причины эффективности: слоган способен «привлекать», не убеждая, но уже одной лишь своей привлекательностью побуждать к покупке; оставаясь в рамках язы-

кового сообщения, можно сказать, что «хорошее» рекламное сообщение – это такое, где сгущена наиболее богатая риторика и с точностью (порой одним лишь словом) затрагиваются важнейшие мотивы человеческих грез, а тем самым достигается то мощное освобождение образов (или через образы), что характерно для поэзии. Иначе говоря, критерии рекламного языка – те же самые, что и в поэзии: риторические фигуры, метафоры, игра слов – все эти древние знаки *двузначности* раскрывают язык для латентных означаемых и предоставляют воспринимающему их человеку непосредственную возможность пережить целостность. Одним словом, чем больше двузначности содержится в рекламной фразе или – чтобы не впадать в противоречие в терминах – чем более она многозначна, тем лучше она выполняет свою функцию коннотативного сообщения; если мороженое заставляет «растаять от удовольствия», то в этом высказывании экономно объединяются буквальное представление о тающем веществе (чье высшее качество обусловлено ритмом его таяния) и общеантропологический мотив изнеможения от удовольствия; если кушанье получается «как золото», то здесь сгущены идеи неоценимого богатства и хрустящего картофеля. Таким образом, качество рекламного означающего определяется его способностью – которую нужно уметь ему придать – *связывать* своего читателя с максимально широким «миром»; под «миром» понимается переживание древнейших образов, глубокие и смутные телесные ощущения, получавшие у многих поколений поэтические имена, вековая мудрость, объясняющая отношения человека с природой, терпеливое восхождение человечества к постижению сути вещей благодаря своей единственной бесспорно человеческой способности – языку.

Итак, в результате семантического анализа рекламного сообщения нам становится понятно, что тот или иной язык бывает «оправдан» отнюдь не своей покорностью «Искусству» или «Истине», а, напротив, своей двузначностью; вернее сказать, эта техническая двузначность вполне совместима с откровенностью речи, которая обусловлена не *содержанием утверждений,* а открытостью семантических систем, действующих в данном сообщении; в случае рекламы вторичное означаемое (рекламируемый товар) всегда выставлено напоказ откровенной знаковой системой, дающей видеть свою двузначность; ибо эта система *очевидна,*

но не *проста.* В самом деле, благодаря наложению двух сообщений рекламный язык (если он «удачен») открывает нам доступ к словесному изображению мира, которое практикуется на свете с очень давних пор и называется «рассказом»: любая реклама *называет* товар (это его коннотация), но *рассказывает* о чем-то ином (это его денотация); оттого ее приходится включить в число основных продуктов психического питания (по выражению Р.Рюйе), какими служат для нас литература, зрелище, кино, спорт, Пресса, Мода: касаясь товара языком рекламы, люди придают ему *осмысленность* и тем самым превращают простое пользование им в духовный опыт.

СЕМАНТИКА ВЕЩИ

Я хотел бы предложить вам некоторые соображения о бытовой вещи в нашей цивилизации, которую обычно называют технической цивилизацией; эти соображения мне хотелось бы поместить в контекст исследований, которые ведутся ныне в разных странах под названием семиологии, или науки о знаках. Семиология или, как говорят по-английски, semiotics, была постулирована уже около пятидесяти лет назад великим женевским лингвистом Фердинандом де Соссюром, предсказавшим, что лингвистика станет однажды лишь отделом гораздо более общей науки о знаках; ее-то он и назвал семиологией. И вот в последние годы этот семиологический проект обрел новую актуальность и силу, потому что значительного развития достигли другие, смежные науки и дисциплины – в особенности теория информации, структурная лингвистика, формальная логика и некоторые течения в антропологии; в результате всех этих исследований на первый план выдвинулась задача создания семиологической дисциплины, которая станет изучать то, как люди придают смысл вещам. До сих пор была наука, изучающая то, как люди придают смысл членораздельным звукам, – это лингвистика. Но как люди придают смысл другим вещам, не только звукам? Именно такая исследовательская задача и стоит ныне перед учеными. До сих пор в ее решении еще не достигнуто решительных успехов, и тому есть несколько причин: во-первых, до сих пор с указанной точки зрения изучались лишь крайне упрощенные и не представляющие социологического интереса коды, такие как код дорожных знаков; во-вторых, в мире все, что значит, так или иначе связано с языком – у нас никогда не бывает чисто вещных знаковых систем, они всегда как-то опосредованы языком, например, в системах зрительных образов – заголовками, подписями, текстом иллюстрируемых статей; поэтому неверно говорить, что мы живем исключительно в цивилизации образа. Так вот, в рамках такой семиологической науки я и хотел бы изложить вам некоторые крат-

кие и схематичные соображения о том, как в нашем современном мире вещи могут что-то значить. Сразу оговорюсь, что слову «значить» я придаю самый точный смысл; не следует смешивать понятия *значить* и *сообщать; значить* – это не просто передавать информацию, то есть участвовать в коммуникации, но и образовывать структурные системы знаков, то есть по сути своей системы отличий, оппозиций и контрастов.

Прежде всего, как же нам определить «вещь» (до того как выяснять, каким образом вещи могут что-то значить)? В словарях даются расплывчатые дефиниции: вещь, объект [objet] – это то, что доступно зрению, это то, что мыслится, по отношению к мыслящему субъекту; короче, как говорится в большинстве словарей, это *некоторая вещь* – дефиниция, которая ничего нам не дает, если только не попытаться выяснить, какие коннотации имеет данное слово. Я бы усматривал здесь две основные группы коннотаций; первую группу образуют, скажем так, экзистенциальные коннотации вещи. Вещь очень быстро у нас на глазах начинает казаться или даже существовать как что-то нечеловеческое, упорствующее в своем существовании даже вопреки самому человеку; такое видение вещей не раз подробно разрабатывалось в литературе – знамениты, например, многие страницы «Тошноты» Сартра, посвященные этому упрямому стремлению вещей быть, существовать вне человека, что вызывает у рассказчика чувство тошноты от древесных корней в городском саду или от своей собственной руки. На свой лад и пьесы Ионеско демонстрируют нам какое-то страшное преумножение вещей: они захлестывают человека, и тот не может защититься, буквально задыхается среди них. Возможна и более эстетическая трактовка вещи, когда ее представляют скрывающей некую сущность, которую нужно воссоздать, – такую трактовку можно встретить либо у художников, пишущих натюрморты, либо у тех кинорежиссеров, для стиля которых особо характерно размышление о вещах (я имею в виду Брессона); у так называемого Нового романа тоже есть своя трактовка вещей – они точно описываются исключительно в их внешней видимости. Как мы видим, при всех таких трактовках вещь ускользает куда-то в бесконечную субъективность; и, по сути, тем самым они стремятся показать, что вещь разворачивается перед человеком как абсурд, что ее смысл – это смысл бессмыслицы; она значит именно то, что в ней нет смысла; так что даже в

этой перспективе мы находимся в своеобразной семантической атмосфере. А есть другая группа коннотаций вещи, на которые я и буду опираться в дальнейшем изложении: это ее «технологические» коннотации. Здесь вещь характеризуется как нечто сделанное; это материал, которому придали завершенность, стандартность, оформленность и упорядоченность, то есть подвергли его действию определенных норм производства и качества; в таком случае вещь определяется прежде всего как предмет потребления; одна и та же идея вещи воспроизводится в миллионах экземпляров, в миллионах копий по всему миру: телефон, наручные часы, безделушка, тарелка, предмет мебели, авторучка – именно это мы обычно и называем вещами; здесь вещь стремится не к бесконечной субъективности, а к бесконечной социальности. Об этой второй концепции вещей я и собираюсь говорить.

Обыкновенно мы определяем вещь как «нечто, что для чего-то служит». Таким образом, на первый взгляд вещь полностью поглощена целесообразностью использования, своей так называемой функцией. А потому вещь, как непроизвольно чувствует каждый из нас, обладает транзитивностью – она служит человеку для воздействия на внешний мир, для его изменения, для активного присутствия в нем; вещь – своеобразный посредник между человеком и действием. Кстати, здесь можно заметить, что практически никогда не бывает вещей, которые бы не служили *ни для чего:* есть, конечно, вещи, представляемые в виде бесполезных безделушек, но они всегда обладают эстетической целесообразностью. И вот здесь заключается парадокс, который я хотел бы отметить: все эти вещи, в принципе обязательно имеющие некоторую функцию, полезное назначение, применение, вроде бы переживаются нами как чистые орудия, тогда как на самом деле являются носителями чего-то иного и сами представляют собой что-то иное; они несут в себе смысл; иначе говоря, вещь действительно для чего-то служит, но она также служит для сообщения информации; это можно выразить одной фразой – у вещи всегда есть смысл, который не покрывается ее применением. Можно ли вообразить себе более функциональную вещь, чем телефон? Однако же внешний вид телефона всегда обладает смыслом, независимым от его функции: белый телефон передает идею роскоши или женственности, бывают телефоны бюрократические, телефоны старомодные, передающие идею

былого времени (1925 года); одним словом, телефон тоже способен включаться в систему вещей-знаков; сходным образом и авторучка обязательно демонстрирует какой-то смысл – богатство, простоту, серьезность, причудливость и т.д.; тарелки, из которых мы едим, тоже всегда обладают смыслом, а когда его у них нет, когда они делают вид, что его у них нет, – что ж, в конечном счете они имеют-таки смысл «не имеющих никакого смысла». Следовательно, ни одна вещь не ускользает от смысла.

Когда происходит такая семантизация вещи? Когда вещь начинает что-то значить? Я склоняюсь к тому, что это происходит, как только вещь начинает производиться и потребляться человеческим обществом, как только она становится нормализованным изделием; тому есть множество исторических примеров. Скажем, мы знаем, что в древности воины Римской республики иногда набрасывали себе на плечи покрывало от непогоды – от дождя, ветра и холода; в тот момент данная одежда еще, конечно, не существовала как вещь; она не имела названия и не имела смысла; она сводилась к одному лишь применению; но с того дня, когда в этих покрывалах стали делать разрез, начали вырабатывать их серийно, придавать им стандартную форму, возникла и необходимость найти им название, и безымянная одежда стала «пенулой»; в тот же момент ничего не значащее покрывало сделалось носителем смысла «военности». Все вещи, принадлежащие обществу, имеют смысл; чтобы найти вещи лишенные смысла, пришлось бы воображать себе какие-то абсолютно импровизированные вещи – но таких, собственно, и не найти; как пишет К.Леви-Стросс в знаменитом пассаже из «Дикорастущей мысли», даже изобретательская деятельность самодельщика, мастера-любителя, – это поиски смысла и присвоение его вещам; чтобы сыскать абсолютно импровизированные вещи, пришлось бы дойти до совершенно асоциальных элементов; например, можно представить себе, как бродяга создает совершенно вольную вещь, сооружая себе обувь из старых газет; но даже и это не годится – сами эти старые газеты очень быстро сделаются *знаком* бродяги. Вообще, функция вещи всегда становится как минимум знаком самой этой функции; в нашем обществе никогда не бывает вещей без какой-то дополнительной функции, без легкой эмфазы, заставляющей вещи всегда обозначать как минимум самих себя. Скажем, я могу реально нуждаться в телефонных переговорах и для этого держать у себя на столе

телефон; но все равно в глазах некоторых посетителей, не очень хорошо меня знающих, этот телефон будет функционировать как знак – знак того, что я человек, которому требуются контакты с другими людьми его профессии; и даже вот этот стакан воды, которым я вполне реально воспользовался, потому что мне реально хотелось пить, – даже и тут я все равно не могу помешать тому, чтобы он функционировал как знак лектора.

Как и всякий знак, вещь находится на скрещении двух координатных осей, обладает двумя характеристиками. Первую из них я буду называть символической координатой: у любой вещи есть своеобразная метафорическая глубина, вещь отсылает к некоторому *означаемому;* у нее всегда есть хотя бы одно означаемое. Вот ряд картинок, взятых из рекламы: как видите, на одной из них – лампа, и мы сразу же понимаем, что эта лампа означает вечер, а точнее, ночную торговлю; если взять рекламу (французскую) итальянских макарон, то трехцветный зелено-желто-красный флаг на ней явным образом функционирует как знак какой-то «итальянскости»; итак, первая, символическая координата образуется благодаря тому, что каждая вещь служит означающим хотя бы одного означаемого. Вторую же координату я буду называть классификационной, таксономической (таксономия, – наука о классификациях); в своей жизни мы всегда более или менее осознанно располагаем некоторой классификацией вещей, которую навязывает или внушает нам наше общество. Такие классификации вещей бывают очень важны на крупных предприятиях, в крупной промышленности, где необходимо знать, как разложить на складе все детали, все болты какой-нибудь машины, а стало быть приходится принимать некие критерии классификации; есть и другая область, где очень важна классификация вещей, – это повседневно знакомое нам место, универсальный магазин; там тоже всегда есть некоторое понятие о классификации вещей, и оно, разумеется, существует не просто так, оно по-своему обладает ответственностью; еще один пример того, сколь важна классификация вещей, – это энциклопедия: когда при составлении энциклопедии не решаются размещать слова в алфавитном порядке, то приходится принимать ту или иную классификацию вещей.

Теперь, показав, что вещь всегда является знаком, описываемым двумя координатами – символической в глубину

и классификационной в ширину, – я хотел бы сказать несколько слов о семантической системе вещей как таковой; это будут сугубо предварительные замечания, так как на самом деле серьезные исследования здесь еще впереди. Действительно, изучению смысла вещей мешает одно большое препятствие – я бы назвал его препятствием очевидности: чтобы изучать смысл вещей, мы должны как бы встряхнуться и отдалиться от них, чтобы объективировать вещь и структурировать ее значение; для этого у нас есть средство, к которому может прибегнуть каждый исследователь семантики, – обратиться к такому роду изображений, где вещь предъявляется человеку одновременно зрелищно, эмфатично и предумышленно; таковы реклама, кино или театр. Что касается вещей, представляемых в театре, напомню, что ценнейшие, исключительно богатые и глубокие указания на сей счет содержатся в комментариях Брехта к ряду постановок своих пьес; самый знаменитый из них относится к постановке «Матушки Кураж», где Брехт прекрасно объясняет, какой длительной и сложной обработки требуют некоторые из используемых в спектакле вещей, чтобы они означали то или другое понятие; ибо по закону театра мало представить реальную вещь, надо еще, чтобы ее смысл как бы отделялся от реальности; мало показать публике реально потертую куртку маркитантки, чтобы она стала означать изношенность, – нужно, чтобы вы, режиссер, придумали какие-то особые знаки изношенности.

Итак, обратившись к такому довольно искусственному, но и очень ценному материалу, как театр, кино или реклама, мы могли бы выделить в изображаемой вещи означающие и означаемые. Ее означающие – это, естественно, как и в любой другой знаковой системе, материальные единицы, то есть краски, формы, атрибуты, аксессуары. Укажу здесь два основных состояния означающих, восходя от простого к сложному.

Прежде всего, это чисто символическое состояние; как я уже говорил, оно имеет место тогда, когда означающее, то есть вещь, отсылает лишь к одному означаемому; таковы великие антропологические символы – скажем, крест или полумесяц, и вполне возможно, что человечество имеет в своем распоряжении замкнутый набор подобного рода общих символических вещей; это антропологический или, по крайней мере, общеисторический резерв, и соответственно

он находится в ведении особой науки или дисциплины, которую можно называть *символикой;* такая символика, в общем, прекрасно изучена применительно к обществам прошлого, на материале использующих ее художественных произведений, – но изучаем ли мы ее, готовы ли мы изучать ее в нашем нынешнем обществе? Стоило бы задаться вопросом, что осталось от этих великих символов в техническом обществе, подобном нашему: то ли они исчезли, то ли преобразовались, то ли они теперь скрыты? Таковы вопросы, которые мы могли бы перед собой поставить. Вспоминается, например, реклама, которую можно встретить во Франции на дорогах. Рекламируется определенная марка грузовиков; это довольно интересный пример, потому что создатель этой рекламы создал плохую рекламу – именно оттого, что не обдумал свою задачу в понятиях знаков; желая показать, что данные грузовики самые долговечные, он изобразил ладонь, перечеркнутую чем-то вроде креста; он-то хотел обозначить линию жизни грузовика, но я убежден, что по всем правилам символики крест на ладони переживается как символ смерти; итак, организацию этой древнейшей символики можно исследовать даже в столь прозаической области, как реклама.

Другой пример простого отношения (речь идет по-прежнему о символическом отношении вещи с означаемым) – это всевозможные *смещенные* отношения; я имею в виду случаи, когда целостно воспринимаемая или, как в рекламе, целостно изображаемая вещь значима лишь одним из своих атрибутов. У меня много примеров такого рода: апельсин, хоть и нарисованный целиком, означает лишь качество *сочности* или *способности утолять жажду:* изображением обозначается именно его *сочность,* а не весь он в целом; то есть здесь имеет место смещение знака. Когда изображается кружка пива, то сообщение образуется не самим пивом, а лишь тем, что оно холодное: опять-таки смещение. Подобное смещение можно назвать уже не метафорическим, а метонимическим, то есть в нем происходит плавный смысловой сдвиг. Такие метонимические значения чрезвычайно часто встречаются в мире вещей; это, бесспорно, очень важный механизм, так как значащий элемент и воспринимается – мы видим его совершенно ясно – и вместе с тем как бы утоплен, натурализован в «здесь-бытии» вещей. Тем самым мы приходим к парадоксальному определению вещи: в эм-

фатическом мире рекламы апельсин – это *сочность плюс апельсин;* апельсин продолжает присутствовать как природный объект, но служит носителем одного из своих качеств, которое становится его знаком.

После чисто символических отношений следует теперь рассмотреть всевозможные значения, которые связаны с собраниями вещей, с их организованными множествами; это те случаи, когда смысл рождается не из отдельного объекта, а из их интеллигибельного набора; смысл как бы растянут. Здесь следует быть осторожным и не уподоблять вещь слову, а собрание вещей – фразе; то было бы неточное сравнение, потому что отдельная вещь сама уже представляет собой фразу; проблема таких *словофраз* хорошо выяснена в современной лингвистике; когда вы видите в кино револьвер, то это не эквивалент слова по отношению к какому-то более крупному целому; револьвер уже сам по себе образует фразу – разумеется, очень простую фразу, языковым эквивалентом которой было бы «вот револьвер». Иначе говоря, в мире, где мы живем, вещь никогда не присутствует как элемент какой-то номенклатуры. Значимых наборов вещей бывает очень много, особенно в рекламе. Я уже показывал картинку с человеком, который читает вечером: на этой картинке четыре или пять вещей-означающих, совместно работающих для передачи одного общего смысла – идеи отдыха, расслабления: тут и лампа, и удобный свитер из толстой шерсти, и кожаное кресло, и газета; газета, а не книга – что-то не столь серьезное, скорее развлекательное; все это значит, что вечером можно спокойно, не нервничая, попивать кофе. Подобные наборы вещей суть *синтагмы,* то есть протяженные знаковые фрагменты. Конечно, синтаксис вещей – крайне упрощенный синтаксис. Когда помещают рядом несколько вещей, им нельзя придать столь сложную координацию, как словам в речи. Фактически вещи – будь то вещи на картинке или же реальные вещи в комнате, на улице – связываются воедино лишь одной формой сочленения, а именно паратаксисом, то есть простым примыканием элементов друг к другу. Подобный паратаксис вещей чрезвычайно часто встречается в жизни: такому режиму подчиняются, например, все предметы домашней обстановки. Обстановка комнаты образует один общий смысл («стиль») исключительно путем примыкания элементов друг к другу. Вот пример: это реклама определенной марки чая, а зна-

чит, означаемым должна быть не Англия – дело обстоит более тонко, – но *английскость* или же *британскость*, если можно так выразиться, то есть некая эмфатическая идентичность англичанина; и вот здесь, в тщательно составленной синтагме, сочетаются шторы колониального дома, одежда мужчины, его усы, типичная для англичан любовь к морскому флоту и конному спорту (в этих безделушках-корабликах и бронзовых лошадках) – а в результате, исключительно в силу взаимного примыкания ряда вещей, мы непроизвольно прочитываем на этой картинке совершенно отчетливое означаемое, ту самую «английскость», о которой я говорил.

Каковы же означаемые в таких системах вещей, какова информация, передаваемая вещами? Здесь можно дать лишь неоднозначный ответ, так как означаемые вещей во многом зависят не от отправителя, а от получателя сообщения, то есть от читателя вещей. В самом деле, вещь полисемична, то есть легко поддается различным смысловым прочтениям: одна и та же вещь почти всегда может быть прочитана по-разному, причем не только разными читателями, но порой и в сознании одного читателя. Иначе говоря, у каждого человека есть несколько внутренних словарей, несколько резервов прочитанного, в зависимости от того, сколькими типами знания, сколькими уровнями культуры он располагает. По отношению к вещи или набору вещей возможны любые степени знания и культуры, любые ситуации. Можно даже предположить, что наше восприятие вещи или набора вещей – это сугубо индивидуальное прочтение, что в созерцание вещи мы вкладываем свою душу: известно ведь, что вещь способна вызывать в нас восприятия психоаналитического типа. Этим не опровергается систематическая, кодифицированная природа вещи. Как известно, даже в самой глубине индивидуальных переживаний нельзя избежать смысла. Если предлагать тысячам испытуемых тест Роршаха, то получается очень точная типология ответов: чем глубже мы, казалось бы, проникаем в индивидуальную реакцию, тем больше находим простых кодированных смыслов; на какой бы уровень ни встать, при такой операции прочтения вещей мы констатируем, что и человек и вещь насквозь пронизаны смыслом.

Бывают ли внесмысловые вещи, то есть предельные случаи? Не думаю. Ничего не значащая вещь, лишь только

она включается в жизнь общества – а я не вижу, как бы она могла не включаться в нее, – функционирует по меньшей мере как знак незначимости, обозначая себя самое как нечто незначимое. Такое можно наблюдать в кино: есть режиссеры, чье искусство состоит именно в изображении ничего не значащих вещей – причем в интересах сюжетного действия; сама по себе странная вещь не лишена смысла, она заставляет искать его; бывают вещи, при виде которых мы спрашиваем себя: *Что это?* Такая реакция несколько травматична, но в конце концов наше беспокойство длится недолго, вещи сами дают нам какой-то ответ, а потому и некоторое успокоение. Вообще, в нашем обществе нет таких вещей, которые бы в конце концов не сообщали нам какой-то смысл и не включались в общий код вещей, где мы живем.

Мы осуществили как бы идеальное расчленение вещи. На первом этапе (их разделение имеет чисто рабочий характер) мы констатировали, что вещь всегда предстает нам как полезная, функциональная – как некоторое применение, посредующая инстанция между человеком и миром; телефон служит для переговоров, апельсин служит для питания. Далее, на втором этапе, мы увидели, что на самом деле функция объекта всегда несет какой-то смысл. Телефон указывает на определенный род деятельности в мире, апельсин означает витамины, витаминный сок. Но мы знаем, что смысловой процесс основан не на действии, а на эквивалентностях; иначе говоря, смысл не обладает транзитивностью; он как бы инертен, неподвижен; а потому можно сказать, что в вещи идет своего рода борьба между активностью ее функции и неактивностью ее значения. Смысл дезактивирует вещь, делает ее нетранзитивной, приписывает ей фиксированное место в рамках, так сказать, живой картины человеческого воображения. На мой взгляд, этих двух этапов еще мало, чтобы объяснить всю траекторию вещи; добавлю к ним третий – это момент обратного хода, которым вещь возвращается от знака к функции, правда, в довольно специфической форме. Действительно, вещи сообщают нам не тот смысл, что заявлен в них открыто. Когда мы видим дорожный знак, то получаем абсолютно откровенное сообщение, оно не изображает из себя не-сообщение, оно представлено именно как сообщение. Читая печатные буквы, мы также сознаем, что воспринимаем некоторое

сообщение. А вот вещь, внушающая нам некоторый смысл, напротив, остается в наших глазах функциональным объектом; вещь всегда кажется функциональной – даже тогда, когда мы читаем ее как знак. Мы думаем, что плащ-дождевик служит для защиты от дождя, даже когда прочитываем в нем *знак* определенного состояния атмосферы. Вот такое превращение знака в ирреально-утопическую функцию (Мода может предлагать нам дождевики, совершенно не способные защищать от дождя), на мой взгляд, представляет собой важнейший идеологический факт, по крайней мере для нашего общества. Смысл – это всегда культурный факт, продукт культуры; в нашем же обществе этот культурный факт все время натурализуется, превращается обратно в природу с помощью речи, заставляющей нас верить в чисто транзитивное положение вещи. Мы верим, что живем в практическом мире применяемых, функционирующих, всецело прирученных вещей, а в реальности мы благодаря вещам находимся еще и в мире смысла, в мире оправданий и алиби; функция дает начало знаку, но затем этот знак вновь обращается в зрелище функции. Я полагаю, что именно такое обращение культуры в псевдоприроду и характерно, быть может, для идеологии нашего общества.

ДИСКУРС ИСТОРИИ

Формальное описание сверхфразовых словесных комплексов (которые далее будут для удобства называться *дискурсами*) ведется уже давно: то был специфический объект старинной риторики, от Горгия и до XIX века. Однако недавние успехи лингвистической науки придают такому описанию новую актуальность и новые средства: отныне становится возможной лингвистика дискурса; а в силу своего влияния на литературный анализ (чья важная роль в системе образования известна всем) она даже оказывается одной из первоочередных задач семиологии.

Ясно, что эта лингвистика второго уровня, занимаясь поиском универсалий дискурса (если они существуют) через изучение единиц и общих правил их комбинации, должна также решить, позволяет ли структурный анализ сохранить традиционную типологию дискурсов, вправе ли мы и дальше противопоставлять друг другу поэтический и романический дискурс, вымышленное повествование и повествование историческое. Именно по этому последнему вопросу мне мы и хотелось бы высказать здесь несколько соображений: действительно ли повествование о событиях прошлого, обычно помещаемое в нашей культуре (начиная с древних греков) под рубрикой исторической «науки», подчиненное императиву «реальности» и оправдываемое принципами «рационального» изложения, отличается какой-то специфической чертой, какой-либо несомненной структурной упорядоченностью от повествования воображаемого, какое можно встретить в эпопее, романе, драме? А если такая черта или структурная упорядоченность существует, то в каком месте дискурсивной системы, на каком уровне процесса высказывания она располагается? В попытке наметить ответ на этот вопрос мы бегло, отнюдь не исчерпывающим образом рассмотрим здесь дискурс нескольких великих классических историков – таких как Геродот, Макиавелли, Боссюэ и Мишле.

1. Уровень акта высказывания

Прежде всего, при каких условиях классический историк бывает вынужден – или получает право – сам обозначать в своем дискурсе тот акт, которым он его изрекает? Иными словами, каковы на уровне дискурса – а не языка – те шифтеры (в якобсоновском смысле слова)[1], которыми обеспечивается переход от высказывания к акту высказывания (или наоборот)?

По-видимому, исторический дискурс содержит два постоянных типа шифтеров. В первый тип входит то, что можно назвать шифтерами *слушания*. Данная категория выделена Якобсоном для языка под названием тестимониала и описывается формулой C^eCa^1/Ca^2: помимо излагаемого события (C^e), в дискурсе упоминаются одновременно речевой акт информанта (Ca^1) и речь отсылающего к нему субъекта высказывания (Ca^2). Таким шифтером обозначается любое упоминание источников сведений, свидетельств, любая ссылка на *услышанное* историком, который собирает и высказывает нечто *иное* по отношению к своему собственному дискурсу. Прямая ссылка на услышанное – результат выбора, так как на него можно и не ссылаться; она сближает историка с этнологом, упоминающим о своих информантах; соответственно этот шифтер во множестве встречается у историков-этнологов, подобных Геродоту. Его формы многообразны – от вводных предложений типа «как я слышал», «насколько нам известно», до повествования в настоящем времени, свидетельствующего о вторжении субъекта речи, и любых упоминаний о личном опыте историка; таков случай Мишле, который «слушает» Историю Франции, отправляясь от момента субъективного озарения (Июльской революции 1830 года), и сообщает об этом в своем дискурсе. Понятно, что шифтер слушания неспецифичен для исторического дискурса – он часто встречается в обычном разговоре и в некоторых элементах романного изложения (вставные истории, пересказываемые со слов вымышленных, упоминаемых в тексте рассказчиков).

Вторым типом шифтеров покрываются все открыто заявляемые знаки, с помощью которых субъект высказывания (в данном случае историк) организует свой собственный дискурс, поправляет и изменяет его по ходу дела, делая в нем экспли-

---

[1] R.Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, 1963, chap. IX.

цитную разметку. Это важный шифтер, и такого рода «организаторы» дискурса могут получать различное выражение; однако все их можно свести к указанию на движение речи по отношению к своему предмету, по ходу этого предмета – примерно так же, как во временных или локативных деиктиках *voici / voilà* [*вот / вон*]; соответственно для течения речи это может быть неподвижность (*как мы говорили выше*), движение вверх (*altius repetere, replicare da più alto luogo*)[1], обратное движение вниз (*ma ritornando all' ordine nostro, dico come...*)[2], остановка (*о сем мы больше говорить не будем*), предуведомление (*вот иные достопамятные деяния, каковые совершил он в свое царствование*). Шифтер организации ставит перед нами существенную проблему, на которую здесь можно лишь указать: это проблема сосуществования или, точнее, соприкосновения двух времен – времени акта высказывания и времени излагаемых событий. Такое соприкосновение порождает ряд важных фактов дискурса; назовем здесь три из них. Первый – это всевозможные явления ускорения истории: в одно и то же число «страниц» (допустим, приблизительно такова единица, которой измеряется время акта высказывания) вмещаются различные временные промежутки (во времени излагаемых событий); в «Истории Флоренции» Макиавелли одна и та же мера текста (глава) покрывает то несколько веков, то всего двадцать лет; чем ближе подходит изложение ко времени самого историка, тем более сильное давление оказывает акт высказывания и тем более замедляется ход истории; здесь отсутствует изохрония – а тем самым имплицитно подрывается линейный характер дискурса и проявляется возможный «параграмматизм» исторической речи[3]. Второе явление также по-своему напоминает о том, что дискурс, при всей своей материальной линейности, обязан как бы идти вглубь исторического времени: это можно назвать зигзагообразной или зубчатой историей; так, Геродот, вводя в свою «Историю» какого-либо нового персонажа, всякий раз восходит к его предкам, затем

---

[1] «Повторяя сказанное выше...» *(лат., ит.)*. – *Прим. перев.*

[2] «Возвращаясь же к нашему изложению, расскажу теперь, как...» *(ит.)*. – *Прим. перев.*

[3] Вслед за Ю.Кристевой (J.Kristeva, «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, n° 239, avril 1967, p. 438-465) мы будем называть параграмматизмом (термином, восходящим к «Анаграммам» Соссюра) двойственные структуры, которые включают в себя диалог текста с другими текстами и постулируют новую логику.

возвращается к исходной точке, продолжает рассказ с чуть более позднего момента – а потом опять с начала. Наконец, третье явление, весьма значительное, свидетельствует о том, что шифтеры организации играют разрушительную роль по отношению к хроникальному времени истории: таковы вступительные конструкции исторического дискурса, где совмещаются начало излагаемых событий и вступительный акт высказывания[1]. В общем и целом исторический дискурс знает две формы вступления: во-первых, это перформативное введение, где речь представляет собой в полном смысле слова торжественно-основополагающий акт; образец подобного введения дает поэтическая формула «пою...»; так, Жуанвиль начинает свою историю религиозным воззванием («Во имя Бога всемогущего я, Жеан, сир де Жуанвиль, начинаю писать жизнь Святого нашего короля Людовика»), и даже социалист Луи Блан не пренебрегает очистительной вступительной молитвой[2] – настолько трудным, можно сказать священным, по-прежнему остается момент начала речи; во-вторых, это гораздо более распространенный элемент – Предисловие, подчеркнуто обозначенный акт высказывания, либо проспективный, когда в нем предуведомляют о следующем далее дискурсе, либо ретроспективный, когда этот дискурс подвергают оценке (таково большое Предисловие, которое Мишле написал к своей «Истории Франции» уже после того, как она была целиком написана и напечатана). Напоминая об этих элементах, я хотел показать, что вторжение акта высказывания в текст высказывания с помощью организационных шифтеров дает историку возможность не столько выразить свою «субъективность» (как обычно говорят), сколько «осложнить» хроникальное время истории, сталкивая его с другим временем – временем самого дискурса, которое можно было бы для краткости назвать бумажным временем; то есть присутствие в историческом повествовании эксплицитных знаков акта высказывания позволяет «дехронологизировать» «цепь» исторических событий и восстановить в правах – хотя бы в порядке

---

[1] Вступление (в любом дискурсе) содержит в себе одну из интереснейших проблем риторики, поскольку это кодифицированная форма нарушения молчания и борьбы с афазией.

[2] «Прежде чем взяться за перо, я подверг себя суровому допросу и, не найдя в себе ни корыстных привязанностей, ни непримиримой вражды, решил, что смогу судить о людях и вещах, не отступая от справедливости и не искажая истину» (L.Blanc, *Histoire de dix ans,* Paris, Pagnerre, 1842, 6 vol.).

реминисценции, ностальгии – время сложно-параметрическое, отнюдь не линейное, по пространственной глубине напоминающее мифическое время древних космологий, которое тоже было сущностно связано с речью поэта или прорицателя; действительно, организационные шифтеры утверждают (пусть и внешне рациональными средствами) предсказательную функцию историка – подобно рассказчику мифа, он *знает* то, что еще не поведано, и именно поэтому вынужден дублировать хроникальное развертывание событий отсылками к времени своей собственной речи.

Знаки-шифтеры, о которых говорилось выше, отсылают только к самому процессу высказывания. Бывают и другие, которыми упоминается уже не акт высказывания, а его, по терминологии Якобсона, протагонисты (T^a) – получатель или субъект высказывания. Стоит отметить довольно загадочный факт: в литературном дискурсе очень редко встречаются знаки «читателя» – можно даже считать его специфической чертой, что это (на первый взгляд) дискурс без «ты», хотя в реальности вся его структура предполагает читающего «субъекта». В историческом дискурсе знаки получателя, как правило, отсутствуют; их можно встретить лишь там, где История выставляет себя в поучение; такова «Всемирная история» Боссюэ – дискурс, открыто адресуемый наставником ученику-принцу; да и то эта схема возможна отчасти лишь постольку, поскольку дискурс Боссюэ выдает себя за гомологическое воссоздание речи, с которой сам Бог обращается к людям в форме даруемой им Истории; именно потому, что История людей есть божественное Писание, Боссюэ оказывается посредником в деле распространения этого Писания и может установить между собой и юным принцем отношение отправителя – получателя.

Знаки субъекта высказывания (отправителя) встречаются, конечно, гораздо чаще; к данной категории следует относить все фрагменты дискурса, где историк – пустой субъект высказывания – мало-помалу наполняется различными предикатами, предназначенными для построения его *личности*, наделенной психологической полнотой или же *содержательностью* (очень показательно это образное слово)[1]. Отметим особую форму такого «наполнения», имеющую прямое отно-

---

[1] Contenance – 1) «вместимость», 2) «манера себя держать», «поведение». – *Прим. перев.*

шение к литературной критике. Это тот случай, когда субъект высказывания стремится «отсутствовать» в своем дискурсе, то есть когда дискурс систематически не содержит знаков, отсылающих к отправителю историографического сообщения; история рассказывается как бы сама собой. Такая традиция весьма богата, фактически соответствуя так называемому «объективному» историческому дискурсу (без всяких вмешательств историка). На самом деле в этом случае отправитель дискурса исключает из него свою эмоциональную личность, зато подменяет ее другой, «объективной» личностью; субъект вполне сохраняется – но как объективный субъект; Фюстель де Куланж называл это характерным (и довольно наивным) выражением «целомудрие Истории». То есть на уровне дискурса объективность – отсутствие знаков субъекта высказывания – предстает как особая форма воображаемого, продукт так называемой референциальной иллюзии, поскольку историк здесь делает вид, будто предоставляет говорить самому референту. Эта иллюзия не специфична для исторического дискурса: сколь многие романисты в эпоху реализма воображали себя «объективными», потому что исключали из дискурса знаки своего «я»! Сегодня лингвистика и психоанализ совместными усилиями заставляют нас куда более трезво смотреть на такой привативный способ высказывания: мы знаем, что отсутствие знака само является значимым.

Чтобы закончить этот беглый обзор акта высказывания, надо еще упомянуть особый случай – предусмотренный Якобсоном для языка, в числе других языковых шифтеров, – когда субъект высказывания является и участником излагаемого процесса, когда протагонист акта высказывания является протагонистом самого высказывания (T^e/T^a), когда историк в момент события был его действующим лицом, а теперь становится его рассказчиком; так Ксенофонт сам участвовал в отступлении десяти тысяч, а потом уже сделался его историком. Самый прославленный пример такого сопряжения двух «я» – высказывающего и высказываемого – это, очевидно, местоимение «он» в записках Цезаря. Это знаменитое «он» относится к уровню самого высказывания; когда же Цезарь явным образом становится субъектом акта высказывания, то он переходит на «мы» («ut supra demonstravimus»)[1]. На первый взгляд, цезаревское «он» растворено среди прочих участников изла-

[1] Как мы показали выше *(лат.).– Прим. перев.*

гаемого процесса, и в этом смысле его рассматривали как высший знак объективности; думается, однако, что у него есть формальное отличие от других; какое? дело в том, что его предикаты тщательно отбираются – цезаревское «он» служит опорой лишь для определенного рода синтагм, которые можно назвать синтагмами вождя (*отдавать приказы, заседать, осматривать, осуществлять, поздравлять, объяснять, думать*), фактически они весьма близки к перформативам, где речь совпадает с действием. Есть и другие примеры такого «он» – в прошлом действующего лица, а ныне повествователя (например, у Клаузевица); они показывают, что выбор не-личного местоимения служит здесь лишь риторической уловкой, а истинное положение субъекта высказывания раскрывается в выборе синтагм, которыми он обставляет свои прошлые поступки.

2. Уровень высказывания

Историческое высказывание должно члениться на единицы содержания, которые затем можно было бы классифицировать. Эти единицы содержания представляют собой то, о чем говорит история; это означаемые, то есть не чистый референт и не целостный дискурс; все вместе они представляют собой расчлененно-поименованный референт, уже постижимый для ума, но еще не подчиненный синтаксису. Здесь мы не станем углубленно описывать классы этих единиц – для такой работы время еще не пришло; ограничимся лишь кое-какими предварительными замечаниями.

Историческое высказывание, как и высказывание фразовое, содержит в себе «экзистенты» и «оккуренты» – существа, сущности и их предикаты. Но уже предварительное рассмотрение показывает, что и те и другие (по отдельности) можно свести в относительно закрытый, а значит поддающийся охвату перечень – в некоторую *коллекцию*, единицы которой в конечном счете повторяются, хоть и образуют, конечно, разнообразные сочетания; так, у Геродота экзистенты включает в себя династии, правителей, военачальников, воинов, народы и географические места, а оккуренты – такие действия, как *разорять, порабощать, присоединять, совершать поход, царствовать, пользоваться военным приемом, обращаться к оракулу* и т.д. Будучи (относительно) закрытыми, эти коллекции должны поддаваться определенным правилам субституции и трансформации, и

должна быть возможность их структурировать – разумеется, более или менее легко в зависимости от конкретного историка; например, все единицы геродотовской истории в общем и целом относятся к одному лексикону – лексикону войны; стоило бы поставить вопрос о том, следует ли ожидать более сложных сочетаний разных лексиконов у историков нового времени, или даже и в этом случае исторический дискурс в итоге основан на однозначной коллекции единиц (правильнее будет говорить именно о *коллекции,* а не о *лексиконе,* так как речь идет исключительно о плане содержания). Эту структуру, по-видимому, ощущал Макиавелли: в начале своей «Истории Флоренции» он предъявляет нам свою «коллекцию», то есть список юридических, политических, этнических объектов, которые будут затем использоваться и комбинироваться в его повествовании.

В случае более подвижных коллекций (у менее архаичных историков, чем Геродот) единицы содержания все же могут однозначно структурироваться на основе не лексикона, а личной тематики автора; такие тематически значимые (повторяющиеся) объекты во множестве присутствуют у романтического историка Мишле; но их вполне можно встретить и у авторов, имеющих репутацию «интеллектуалов»: *fama*[1] образует персональную единицу у Тацита, а Макиавелли строит свою историю на оппозиции двух мотивов – *mantenere*[2] (глагола, отсылающего к основополагающей энергии правителя) и *ruinare*[3] (за которым, напротив, стоит логика упадка вещей)[4]. Само собой разумеется, что через такие тематические единицы, чаще всего заключенные каждая в одном слове, мы выходим к единицам дискурса (а не только содержания); здесь мы касаемся проблемы номинации исторических объектов: одно слово может экономно выражать собой целую ситуацию или ряд действий, оно способствует построению структуры, поскольку, проецируясь на содержание, само является маленькой структурой; так, Макиавелли пользуется словом *заговор*, вместо того чтобы эксплицировать более сложную данность – единственную возможность борьбы, остающуюся после того, как пра-

---

[1] Слава, молва *(лат.). – Прим. перев.*

[2] Поддерживать *(ит.).– Прим. перев.*

[3] Разрушать *(ит.).– Прим. перев.*

[4] Ср.: E.Raimondi, *Opere di Niccolo Macchiavelli,* Milano, Ugo Mursia editore, 1966.

вительство победило всех своих открытых врагов. Номинация, делая возможной однозначную артикулированность дискурса, усиливает его структуру; сильно структурированные истории – это истории, основанные на существительных; так, Боссюэ, для которого история людей структурирована самим Богом, широко пользуется субстантивными сокращениями[1].

Все эти замечания равно касаются как экзистентов, так и оккурентов. Сами же исторические процессы, независимо от своей терминологической разработки, ставят помимо прочего интересную проблему своего статуса. Статус некоторого процесса может быть утвердительным, отрицательным, вопросительным. Однако статус исторического дискурса всегда и всюду утвердительный, констатирующий; исторический факт обладает лингвистической привилегией бытия: рассказывают о том, что было, а не о том, чего не было или что было сомнительно. Одним словом, исторический дискурс не знает отрицания (разве что изредка, как нечто маргинальное). Это обстоятельство курьезным, но показательным образом соотносится с установками другого, весьма отличного от историка субъекта высказываний – больного психозом, который не в состоянии преобразовать какое-либо высказывание в отрицательную форму[2]; можно сказать, что в известном смысле «объективный» дискурс (как в позитивистской истории) смыкается по своей ситуации с дискурсом шизофреническим: и в том и в другом случае подвергается радикальной цензуре акт высказывания (ощущение которого единственно и делает возможным негативное преобразование), происходит сдвиг всего дискурса к самому высказыванию и даже (в случае историка) к референту; взять на себя ответственность за высказывание некому.

Приступая к другому, важнейшему аспекту исторического высказывания, следует сказать несколько слов о классах единиц содержания и об их последовательном соединении. Судя по предварительным прикидкам, эти классы со-

---

[1] Пример: «В этом прежде всего видны невинность и послушание юного Иосифа... его таинственные сны... его завистливые братья... продажа в рабство этого великого человека... верность, которую он хранит своему хозяину... его поразительное целомудрие; преследования, которые оно на него навлекло; его заключение и его постоянство...» (Bossuet, *Discours sur l'Histoire universelle,* in *Œuvres,* Paris, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 1961, p. 674).

[2] L.Irigaray, «Négation et transformation négative dans le langage des schizophrènes», *Langages,* n° 5, mars 1967, p. 84-98.

впадают с теми, что нам удалось выделить в вымышленном повествовании[1]. Первый класс охватывает все сегменты дискурса, метафорически отсылающие к одному имплицитному означаемому; так, Мишле описывает разноцветные одежды, поддельные гербы и смешение архитектурных стилей в начале XV века как означающие одного общего означаемого – моральной разобщенности подходящего к концу средневековья; таким образом, данный класс – это класс индексов, точнее знаков (он изобильно представлен в классическом романе). Второй класс единиц образуется фрагментами дискурса, имеющими вид рассуждений, силлогизмов, а точнее энтимем, ибо это почти всегда неполные, приблизительные силлогизмы[2]. Энтимемы не специфичны для исторического дискурса, они часто встречаются в романе, где крутые повороты сюжета обычно оправдываются в глазах читателя псевдорассуждениями силлогистического типа. Энтимема вносит в исторический дискурс несимволическую интеллигибельность, и именно потому интересно: сохраняется ли она в современных историях, чей дискурс пытается порвать с классическим аристотелевским образцом? Наконец, третий – и не последний по важности – класс единиц вбирает в себя то, что после работ Проппа стали называть повествовательными «функциями», то есть поворотные моменты сюжета, когда он может пойти по тому или другому пути; эти функции синтагматически группируются в замкнутые, логически завершенные серии, или эпизоды; так, у Геродота несколько раз встречается эпизод *Оракул,* состоящий из трех элементов, каждый из которых имеет альтернативную природу (обращение или необращение к оракулу, ответ или неответ оракула, следование или неследование его совету) и которые могут быть разделены другими единицами, не имеющими отношения к данному эпизоду; эти последние суть либо элементы другого эпизода, и тогда получается схема взаимопроникновения, либо это второстепенные дополнения (информанты, индексы), и тогда мы получаем

---

[1] См. R.Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, n° 8, novembre 1966.

[2] Вот силлогистическая схема одного из пассажей у Мишле («История средневековья», т. III, кн. VI, гл. II): 1. Чтобы отвлечь народ от мятежа, его нужно чем-то занять. 2. Лучшее средство для этого – бросить ему кого-нибудь на расправу. 3. И вот поэтому принцы выбрали старика Обрио, и т.д.

схему катализа, заполняющего промежутки между ядерными функциями.

Обобщая – быть может, неправомерно – эти краткие замечания о структуре высказывания, можно предположить, что исторический дискурс колеблется между двумя полюсами, в зависимости от сравнительной плотности его индексов и функций. Если у какого-то историка преобладают единицы-индексы (всякий раз отсылающие к некоторому имплицитному означаемому), то История стремится к метафоричности и соседствует с лирикой и символикой; так, например, обстоит дело у Мишле. Напротив, при господстве функциональных единиц История принимает метонимическую форму и становится сродни эпопее; в качестве чистого примера такой тенденции можно привести нарративную историю Огюстена Тьерри. Впрочем, есть и третий вид Истории – когда она пытается структурой своего дискурса воспроизводить структуру выборов, переживаемых протагонистами излагаемого процесса; в ней преобладают рассуждения, это рефлексивная история, ее можно также назвать историей стратегической, и лучшим примером ее будет Макиавелли.

3. Процесс значения

Для того чтобы История ничего не значила, нужно, чтобы дискурс сводился к никак не структурированному ряду записей: это происходит в хронологиях и летописях (в чистом их виде). Если же исторический дискурс вполне выстроен (можно сказать, «разглажен»), то излагаемые факты неизбежно функционируют либо как индексы, либо как ядерные функции, ряд которых сам обладает значимостью индекса; и даже если факты представляются в анархически-неупорядоченном виде, они все равно будут означать анархию и отсылать к какому-то негативному представлению о человеческой истории.

Означаемые исторического дискурса могут располагаться по крайней мере на двух разных уровнях. Прежде всего, это уровень, имманентный излагаемому материалу; от включает в себя все смыслы, которые историк волевым порядком приписывает сообщаемым фактам (разноцветные костюмы XV века у Мишле, роль некоторых конфликтов у Фукидида и т.д.); такого типа могут быть морально-политические «поучения», которые повествователь извлекает из

тех или иных эпизодов (у Макиавелли, Боссюэ). Если же «поучение» носит непрерывный характер, то перед нами уже второй уровень – уровень означающего, трансцендентного всему историческому дискурсу и передаваемого через личную тематику историка, которую мы поэтому вправе считать формой означаемого; так, само несовершенство повествовательной структуры у Геродота (образуемой отдельными *рядами* фактов, лишенными завершения) в итоге отсылает к определенной философии Истории, а именно к идее подвластности мира людей закону богов; точно так же и у Мишле очень жесткая структуризация отдельных означаемых, артикулированных в форме оппозиций (на уровне означающего – антитез), имеет своим окончательным смыслом манихейскую философию жизни и смерти. В историческом дискурсе нашей цивилизации процесс значения всегда нацелен на «наполнение» смысла Истории: историк собирает не столько факты, сколько означающие и излагает, то есть организует их, стремясь установить какой-либо позитивный смысл и заполнить пустоту чистой серийности.

Как видим, исторический дискурс по самой своей структуре (здесь нет нужды обращаться к субстанции означаемого) представляет собой прежде всего идеологическую, точнее *воображаемую* конструкцию, – в том смысле что воображаемое есть тот язык, которым отправитель дискурса (существо чисто языковое) «заполняет» субъекта высказывания (существо психологическое или идеологическое). Отсюда понятно, почему понятие исторического «факта» нередко, у разных мыслителей, вызывало к себе недоверие. Уже Ницше писал: «Не бывает фактов как таковых. Чтобы мог появиться факт, всегда нужно сперва ввести какой-то смысл». С того момента, как в дело вступает язык (а когда же он не вступает в дело?), факт может определяться лишь тавтологически: упомянутое вытекает из достойного упоминания, а достойное упоминания – начиная с Геродота, у которого это слово утратило свой мифический смысл, – есть всего лишь достопамятное, до есть заслуживающее того, чтобы быть упомянутым. Так мы приходим к парадоксу, которым и регулируется вся система исторического дискурса (в отличие от других типов дискурса): факт обладает лишь языковым существованием (как элемент дискурса), но при этом все происходит так, будто его существование – просто «копия» какого-то другого существования, имеюще-

го место во внеструктурной области, в «реальности». Очевидно, это единственный дискурс, где референт рассматривается как внешний по отношению к дискурсу, хотя достигнуть его невозможно помимо этого дискурса. Итак, следует точнее выяснить, каково место «реальности» в дискурсивной структуре.

Исторический дискурс предполагает весьма хитроумную двухфазную операцию. В первой фазе (разумеется, их разделение – чисто метафорическое) референт отделяется от дискурса, становится для него чем-то внеположно-фундаментальным, считается, что он всем заправляет; это фаза истории как res gestae[1], а дискурс выдает себя просто за historia rerum gestarum[2]; но во второй фазе уже само означаемое вытесняется и сливается с референтом; референт вступает в прямое отношение с означающим, и дискурс, призванный лишь *выражать* реальность, словно обходится без важнейшего составного элемента воображаемых структур – означаемого. Как и всякий дискурс, претендующий на «реализм», дискурс истории в своем воображении ведает лишь двучленную семантическую схему – референт и означающее; как известно, смешением (иллюзорным) референта с означаемым характеризуются *суиреференциальные* дискурсы, такие как перформативный; можно сказать, что исторический дискурс – это лжеперформативный дискурс, чей внешне констатирующий (описательный) характер на самом деле служит лишь означающим речевого акта как акта власти[3].

Другими словами, в «объективной» истории «реальность» всегда представляет собой лишь неформулируемое означаемое, скрывающееся за кажущимся всемогуществом референта. Такой ситуацией характеризуется то, что можно назвать *эффектом реальности.* Устранение означаемого прочь из «объективного» дискурса, ради кажущегося прямого столкновения «реальности» с ее выражением все-таки создает новый смысл – ибо, повторим еще раз, в системе

---

[1] Деяний *(лат.).* – *Прим. перев.*

[2] Описание деяний *(лат.).*– *Прим. перев.*

[3] С большой чистотой и наивностью эту референциальную иллюзию, то есть смешение референта с означаемым, выразил Тьер, сформулировав следующим образом идеал историка: «Быть правдивым – и только, самому уподобиться фактам, слиться с фактами, жить только фактами, следовать фактам, не идя дальше них» (цит. по: C.Jullian, *Historiens français du XIXe siècle,* Paris, Hachette, s.d., p. LXIII).

всякая нехватка элемента сама является значимой. Этот новый смысл – распространяющийся на всю протяженность исторического дискурса и в конечном счете определяющий для уровня его релевантности – есть сама реальность, незаметно превращенная в стыдливо-скрытное означаемое: исторический дискурс не следует реальности, а всего лишь обозначает ее, все время твердя *это было,* хотя такое утверждение всякий раз может быть лишь означаемым – изнанкой всего исторического повествования в целом.

Престиж утверждения *это было* обладает поистине исторической значимостью и масштабом. Вся наша цивилизация питает пристрастие к эффекту реальности, что подтверждается развитием таких специфических жанров, как роман, дневник, документальная литература, хроника происшествий, исторический музей, выставка старинных вещей, а в особенности массовое развитие фотографии, чья единственная отличительная черта (по сравнению с рисунком) – именно обозначение того, что изображенное событие *действительно* имело место[1]. Секуляризованная реликвия больше не содержит ничего сакрального – разве только связанное с загадкой того, что было, что более не существует, но тем не менее читается как наличный знак мертвой вещи. И наоборот, профанация реликвий фактически есть уничтожение самой реальности, вызванная догадкой о том, что реальность – это просто смысл, который можно и отменить, если того требует история, призывая к восстанию против самых основ цивилизации[2].

Отказываясь признавать реальность как означаемое (или же отделять референт от его простого утверждения), мы понимаем, почему история в особо значительный момент своего развития, когда она попыталась стать особым жанром, то есть в XIX веке, стала усматривать в «простом» изложении фактов высшее доказательство этих фактов, утвердив повествование как главное означающее реальности. Теоретиком такой нарративной истории, черпающей свою

---

[1] См.: R.Barthes, «La rhétorique de l'image», *Communications,* n° 4, novembre 1964.

[2] Именно такой смысл следует, очевидно, усматривать – независимо от собственно антирелигиозного выступления – в действиях хунвэйбинов, осквернивших храм на родине Конфуция (январь 1967 года); напомним, что выражение «культурная революция» – это весьма неточный перевод «разрушения основ цивилизации».

«истину» в тщательности своего повествования, в стройности своих сочленений и обилии отступлений (в данном случае именуемых «конкретными деталями»), стал Огюстен Тьерри[1]. Так замыкается парадоксальный круг: повествовательная структура, выработанная в мастерской вымышленных рассказов (в процессе создания мифов и эпопей), становится знаком и одновременно доказательством реальности. Понятно также, что принижение (если не полное исчезновение) повествования в нынешней исторической науке, стремящейся вести речь не столько о хронологиях, сколько о структурах, означает нечто большее, чем просто смену школы: это полная перемена идеологии; историческое повествование умирает, потому что знаком Истории отныне служит не столько реальность, сколько интеллигибельность.

---

[1] «Не раз говорилось, что задача историка – рассказывать, а не доказывать; не знаю, так ли это, но убежден, что в истории лучший род доказательства, наиболее способный наглядно убедить всех, вызывающий к себе менее всего недоверия и оставляющий менее всего сомнений, – это исчерпывающий рассказ...» (A.Thierry, *Récits des temps mérovingiens*, vol. II, Paris, Furne, 1851, p. 227).

ОБЩЕСТВО, ВООБРАЖЕНИЕ, РЕКЛАМА

Когда наше общество ставит в сколько-нибудь общем плане вопрос о рекламе, то ставит его почти всегда с моральной или эстетической точки зрения. Либо рекламу обвиняют в сообщничестве с капитализмом и в том, что это одно из тех неправомерных средств убеждения, которые еще Платон изобличал в практике софистов и риторов; либо – одно не исключает другого – ее дискредитируют вместе со всей массовой культурой, поскольку та неразборчива, не считается с требованиями вкуса или ума и не обращает внимания на нетерпимость, которую способны вызвать повторение, массовый наплыв слов и образов. В обоих случаях вызывает неприятие неприкрытое, циничное присутствие в рекламе денег. Вообще-то деньги присутствуют всюду, даже в произведениях «высокой культуры»; но там они сублимированы, дистанцированы, скрыты, опосредованы; в рекламном же произведении это очевидный побудительный мотив: рекламный образ или текст именно тем и определяется, что не может скрыть свое коммерческое происхождение, не может не восхвалять превосходное качество того или иного товара – иначе он не достигнет своей прямой цели: сделать известным *того, кто платит.* При всех необходимых оговорках, реклама сегодня вызывает такое же подозрение, как стихотворение, сочиненное по заказу и с требованием обязательно упомянуть имя и благодеяния заказчика; в старину такая практика была нормальной, но сегодня она несовместима с мифом о «бескорыстном» искусстве, не запятнанном никакими контактами с денежным мешком.

Не будем здесь задерживаться на этих моральных или эстетических обвинениях. Нельзя судить о рекламе вне общей (капиталистической, технократической) системы, элементом которой она является; а констатировав эту систему (что не значит одобрить ее), необходимо выяснить, почему реклама занимает в ней неоднозначное место (это свойственно всем культурным объектам: им *неудобно* в рамках капи-

талистической организации, и тем не менее они развиваются в ней), почему рекламное произведение, рождаясь из торговли и к ней же возвращаясь, по ходу этого движения осуществляет такую знаковую операцию, которая несводима к своему происхождению и назначению; одним словом, необходимо выяснить, почему разработка рекламы, где есть и добро и зло, и пытливость и услужливость, чьи образы бывают то конформистскими, то поэтичными, то поверхностными, то глубокими (далее мы еще увидим, что понимать под глубиной образа), – почему она представляет собой в буквальном смысле слова диалектическую работу, стремящуюся в строгих рамках коммерческого контракта создать нечто подлинно человечное.

Стена

Обычно говорят, что реклама делается так, чтобы «бросаться в глаза»: в ней есть какой-то щелчок пружины, резкий скачок, внезапная агрессия. Здесь имеется в виду нечто более общее и, думается, плохо выделяемое при анализе общества – то, что можно назвать *культурным жестом.* Этот жест возникает из чисто материального, почти телесного отношения творца и потребителя (их здесь невозможно разделить) к культурному объекту, который они создают или расшифровывают. Ведь знак, фигура, фраза явлены нам не в абстрактном виде, они всегда предполагают какую-то материальную основу, и эта основа всегда живая, поскольку с нею сталкивается мое тело – воспринимает ее, игнорирует, смакует, отбрасывает, обходит и т.д. Этот материал знака в рекламе очень точно называют *носителем* (печать, радио, телевидение, настенные плакаты). И если поначалу жест рекламы мог казаться агрессивным, то разнообразие носителей (от бумаги до стены – включая фильм и магнитную ленту) сделало его гораздо более привычным; даже в самых своих вызывающих формах (которые встречаются все реже) реклама сделалась *интегрированным* жестом; подобно тому как земля включалась в обычный горизонт крестьянина, этот жест включен в наши повседневные отношения с внешним миром и получает те или иные отличия лишь в рамках этой обретенной им универсальности.

Судя по всему, реклама требует от человека западной цивилизации двух различных жестов, у которых разные предпосылки и разные последствия. Первый из них, можно

сказать, – жест *погруженности.* Когда я просматриваю газету или слушаю радиоприемник (если я выбрал канал, по которому передают рекламу) и мой глаз или ухо замечают рекламное объявление, то непрерывность моего жеста никак не нарушается – рекламная картинка, или сцена, или словесное обращение поступают ко мне наравне с другой информацией. Конечно, такому положению дел способствует новейшая техника рекламы, когда рекламные вкрапления дробятся как можно мельче, чтобы на них метонимически переносился интерес, вызванный всем сообщением в целом. Но здесь есть и нечто большее: нередко при чтении иллюстрированного журнала нам трудно разобрать, где реклама, а где информация о новостях, – это именно оттого, что наш организм привыкает к новому жесту; наше зрение приучается к новому видению – более формальному, так как оно остается на поверхности образа, не различая его глубинных содержаний; для такого обновленного зрения все сообщения уравниваются между собой благодаря функции *досуга,* которая из них выделяется и сила которой обусловлена не сюжетом, а одним лишь искусством. Отныне все есть образ, а любой образ непосредственно, поверх своего референта (или до всякого референта) отсылает к тому или иному типу образности. Поэтому нормально, что жест, которым мы улавливаем рекламу в журнале и радиопередаче, привычен и ничем особо не значим: быть может, он пассивен, но главное – интимно-спокоен; то, что мы получаем от рекламы, занимает место среди привычных вещей и движений; и рекламное сообщение, помещенное среди многих других сообщений, плавно обходит нас, как мы сами плавно обходим свою мебель, свою комнату.

Совсем иным является второй рекламный жест. Этим жестом мы схватываем рекламный плакат, встретив на улице или дороге изображение, увеличенное до размеров целой стены или щита. Прежде всего, на плакате образ расположен вертикально; такую картину в полный рост я соотношу со своим собственным ростом, меряю ее не столько глазами, сколько шагами; изображенные на ней персонажи величиной превосходят человека, а вертикальное положение придает им какую-то двусмысленную, благотворную и вместе с тем угрожающую, активность; плакат вбирает в себя сложную магию стены – она одновременно и препятствие и носитель, своим экраном она что-то скрывает, но и что-то

принимает на себя, ее пространство заставляет нас остановиться и отразиться. Благодаря своему окружению, носителю, размерам, ориентации рекламный плакат обретает какой-то космический масштаб, и в связи с ним на память закономерно приходят образы самых грандиозных грез человека – «библиотека улиц» (Маяковский) или «иконографическая панорама нашего времени» (Дорфлес). В предисловии к прекрасной книге Франко Ваккари об уличных граффити «Le Tracce» (издательство Сампьетро, 1967) Адриано Спатола прекрасно выразил этот антропологический масштаб жеста, которым человек пишет нечто на стене; стена неудержимо притягивает к себе следы глубоких грез, интимнейшей ласки и агрессии; даже (и, может быть, особенно) в самом прозаическом своем облике, самая непритязательная стена – это уже словно камень для доисторического художника, барельеф для скульптора, витраж для стекольного мастера, холст для живописца, лист бумаги для писателя, экран для кинематографиста, какая-то внутренняя стенка нашего черепа, на которой запечатлеваются грезы; становясь носителем надписей, стена или щит уже содержит в себе жест взрезания, разделения, внедрения в полноту материи какой-то значимой пустоты. Все это присутствует в настенной рекламе: гуляя по улицам, мы сами же и пишем на них эти тела, блюда, вещи, как бы скандируя ими свой шаг. В отличие от привычно-домашнего жеста, которым мы воспринимаем рекламные объявления в прессе или по радио, жест, предполагаемый настенным плакатом, более загадочен, заставляя нас переживать сам акт нашего существования, несводимый ни к каким прецедентам и состоящий в начертании отличия.

Язык

Стена как носитель надписей подводит нас к проблеме языка. Реклама представляет собой язык (здесь мы на время оставим в стороне различие двух жестов, чтобы вернуться к нему в конце) – не потому, что это такая особая манера говорить о вещах (стиль), а, более существенным образом, потому, что она налагает на свои высказывания оригинальную структуру.

Каждое рекламное объявление содержит в себе три различных сообщения, которые тем не менее включены друг в друга и читаются одновременно. Первое сообщение – *бук-*

вальное (можно также сказать – *денотативное*): это картинка или фраза в своем исходном, непрозрачном виде, абстрактно сводящаяся (на взгляд аналитика) к тем словам, которые нужно использовать, чтобы описать ее a minimo[1]; на уровне этого первичного сообщения смысл хоть и скуден, но не равен нулю, поскольку картинка или фраза не лишена внутренней связности и может быть наименована как нечто единое; в речевом объявлении используемые рекламой слова образуют непосредственно осмысленное целое, а в случае иконической рекламы я всегда могу скопировать изображаемую сцену простым описанием, излагая лишь то, что я вижу, а не то, что мне внушают; глядя на некоторое изображение, я всегда могу сказать, что вижу на нем обитую синим бархатом колыбель, к которой привязаны лентами две охотничьих собаки из белого фаянса, и т.д., – это и будет первый смысл рекламы. Второе сообщение является *ассоциативным* (или, если угодно, *коннотативным*); оно состоит из всех вторичных, порой очень далеких, смыслов, которые я ассоциирую с первым сообщением, но которые нельзя с ним смешивать, так как в подобных ассоциациях заложены различные для разных читателей знания и установки; в данном случае это будут идеи сна, грезы, элегантности, детства. Ассоциативное сообщение имеет совершенно особые черты: оно распространяется на всю поверхность образа (чаще всего возникая из некоторого сочетания денотативных черт), однако же не может с ним смешиваться, так как способно составить предмет отдельного наименования; кроме того, как правило оно мало аналогично – то есть элементы ассоциативного сообщения не «копируют» то, что требуется обозначить, а лишь намекают, «наводят мысль» на него; связь между означающим и означаемым слабо мотивирована, основывается на подвижных культурных ассоциациях. Наконец, в рекламном объявлении есть и третье сообщение – *декларируемое* (его можно также назвать *референциальным*): это торговая марка или сам товар, которые обязательно присутствуют в рекламном объявлении и превращают его в откровенный, прямо заявляющий о своем окончательном смысле вид коммуникации (чего нельзя сказать о многих других сообщениях массовой культуры). Эти три сообщения являются одновременными и эк-

---

[1] На минимальном уровне *(лат.)*.– *Прим. перев.*

вивалентными; мы воспринимаем, прочитываем их в одно и то же время, и каждое из них *равнозначно* следующему – наш образ как таковой «равен» грезе, эйфории детского сна, а этот крепкий сон «равен» матрасу марки «Данлопилло». Благодаря такой структуре эквивалентностей, хотя анализ ясно показывает всю искусственность строения рекламы, она переживается настолько непосредственно, что превосходное качество рекламируемого товара всякий раз кажется естественным, а сама реклама – оправданной. Наконец, последнее замечание, касающееся этих трех сообщений: ясно, что в структурном отношении важнее всех второе, ассоциативное сообщение; именно оно, подобно шарниру, сочленяет воедино все рекламное объявление и делает возможным эквивалентное отношение между буквальным образом и рекламируемым товаром. Однако у ассоциативного смысла есть не только достоинства; поскольку обойтись без него невозможно (не существует чистых, нейтральных образов, оторванных от всякого ассоциативного смысла), то за ним приходится внимательно следить, потому что нередко он грозит возникнуть из образа внезапно и бесконтрольно: при любом семантическом творчестве проблема состоит не только в том, *как изобрести смысл,* но и в том, *как с ним совладать.*

Итак, центральная точка рекламного языка расположена в ассоциативном сообщении. Для выработки ассоциативных смыслов создатель рекламы располагает в основном двумя фигурами, которые Р.Якобсон обозначил именами *метафоры* и *метонимии.* В метафоре при одном и том же означаемом происходит замена одного означающего на другое. Если, к примеру, мне нужно обозначить мощность автомобиля, то, вместо того чтобы употреблять слово «мощность», я стану тем или иным способом, с помощью фразы или зрительного образа, уподоблять автомобиль тигру. В метафорической рекламе всегда можно, исходя из образа, восстановить сравнительное утверждение, на которое он опирается: скажем, среди тех же автомобилей «мажор» гармоничен, *как* хороший музыкант, «R-4» шикарна, *как* парижанка, тормоза «джулии» надежны, *как* парашют. Иногда встречаются и обращенные метафоры, где положительный атрибут товара обозначен своей противоположностью, в порядке явно намеренного парадокса: «фольксваген» не нуждается в антифризе, и его иронически изображают обледеневшим; такие обращенные метафоры, ко-

торые в риторике называются антифразами, действуют лишь в сопровождении надписи, восстанавливающей правильный смысл парадокса, и поэтому подобный прием долгое время считали опасным – если изобразить машину с проколотой шиной, чтобы по контрасту обозначить мощность ее двигателя, то такой образ требует достаточно изощренного ума; похоже, однако, что реклама сейчас освобождается от боязни логических неувязок – в ней все больше парадоксальных, а то и загадочных фигур: складывается жанр «потешной» рекламы; историки нашего общества должны внимательно следить за возникновением и развитием в массовой культуре этой новой категории, которая отмечена подчеркнутыми знаками алогизма и происхождение которой, вероятно, следует искать в некоторых довоенных американских фильмах.

Метафора довольно редко встречается в рекламе, где ее сковывают сильнейшие стереотипы (если только она не прибегает, как уже сказано, к антифразе). Напротив того, метонимия лежит в основе большинства рекламных сообщений; со структурной точки зрения она основана на замещении смысла по смежности: когда мы привыкаем к естественной или традиционной ассоциации двух объектов – либо они обычно находятся рядом, либо один содержится в другом, – один из них становится в наших глазах *равнозначным* другому, то есть начинает его обозначать. Вероятно, самой чистой формой метонимии – у этой фигуры есть много вариаций – является синекдоха, где целое обозначает часть или наоборот; реклама охотно пользуется синекдохой, позволяющей выражать превосходное качество товара в целом, показывая превосходство лишь какой-то одной его детали – когда, например, автомобиль дерзко сводят к одному болту, при том что он обозначает весь автомобиль в целом. Будучи основанной на отношении солидарности, заложенном в любом перечислении, метонимия действительно позволяет очень вольно обращаться со смыслом, особенно когда с нею соединяются другие фигуры – антитеза или эллипсис. Например, можно постулировать целый ряд связанных по смежности означающих *(тишина, музыка, музыкальность, скрипка, музыкант на концерте)*, а актуализировать его сокращенно, только лишь первым и последним звеньями: скрипач, прислонившийся к «рено-мажору», означает, что эта машина бесшумна; можно также, как часто поступают, воспользоваться обратимостью любой метонимической цепи и создать некую смутную эквивалентность товара и

образа, который с ним ассоциируется: в глазах француза курить сигарету, любуясь на Венецию, значит вкладывать в эту сигарету все удовольствие от поездки и обозначать его ею, но лишь постольку, поскольку сигарета уже и сама есть принадлежность досуга; неизвестно, что изначально доставляет удовольствие – то ли сигарета, то ли Венеция. Дело в том, что благодаря метонимии на всем протяжении смыслообразовательного процесса возникает двунаправленная заразительность, а выгоду из нее в конечном итоге получает рекламируемый товар; и метонимия потому так важна в рекламе, что заразительность, специфическую форму которой она составляет, – это заразительность желания; когда рядом с товаром ставят женщину, то желание, которое она у меня вызывает, заставляет меня желать и сам товар; когда я вижу машину на берегу реки, на краю лужайки, где меня ожидает пикник с освежающими напитками, то мне хочется «есть», «пить» ее, «купаться» в ней. Власть метонимии огромна: она дает возможность желанию обрести форму смысла, а тем самым и рассказа; многие рекламы, основанные на метонимическом процессе, образуют настоящие «сцены», где есть «роли», декорации, ситуации и уже содержится динамический зачаток повествовательного сюжета, который читатель может развивать в своем воображении (даже если он этого не делает); таким образом, реклама очень часто смыкается с романом.

Образность

Будучи устроен таким образом, язык рекламы имеет по крайней мере две функции (собственно, это функции любого языка). Первая, элементарная, – это, конечно, сообщать читателям или просто прохожим о товаре, которому посвящена данная реклама, о тех или иных его атрибутах; в этом смысле реклама мало отличается от общеязыковых сообщений, которые составляют основную массу нашего повседневного общения и которые можно назвать *транзитивными,* так как здесь высказывание стремится как-то преобразовать реальность или произвести какое-то изменение в собеседнике. Однако у языка есть и другая функция (по крайней мере, еще одна) – служить основой для образности [l'imaginaire], с помощью которой пользователи сообщения приводят в действие свою так называемую «психологию», то есть тот образ, в котором представляют себе и хотят представить другим свою речь. Долгое время образность

определяли просто как запас экспессивных образов; ее связывали с влиятельным романтическим мифом о художественном «творчестве», который и придавал ему весь его престиж в глазах буржуа. Сегодня психоанализ предлагает нам судить о ней одновременно полнее и нейтральнее – разумеется, не потому, что в ней высвобождаются более или менее предосудительные «влечения», а, напротив, потому, что язык и артикулирующие его образы побуждают субъекта (в том числе и коллективного, как в случае рекламы) не узнавать себя самого, *нагружаясь* иллюзорными знаниями, оправданиями и удобствами.

Реклама, будучи по определению языком эйфоричным, а вернее эвфемичным, обладает прежде всего успокоительной образностью (но, как мы увидим, не только ею). Этот первый род образности питается из трех основных источников. Прежде всего, это репертуар антропологических сюжетов: жизнь, разделение по полам и возрастам, чета, семья, труд, праздник (но, разумеется, не смерть – хотя это в немалой мере и лишает данный перечень структурной упорядоченности). Не следует смешивать «сюжеты» (рекламы) с «темами» (о которых речь будет ниже); слово «сюжет» обладает здесь смыслом близким к логическому или грамматическому смыслу слова «субъект»; это то, о чем говорят – или делают вид, что говорят; то есть в принципе это некоторый формальный класс, клетка классификационной таблицы, которую общество строит, чтобы создать себе в мире пригодный для жизни климат (ибо ничто так не ободряет, как классификация), хотя и не ощущает ее формального характера и переживает свои «сюжеты» как полные мудрости и чувства; что может быть «трогательнее», чем красивый ребенок, пьющий апельсиновый сок, что может быть рассудительнее, чем бабушкины советы на кухне о том, как правильно использовать такую-то марку растительного масла? «Сюжеты», к которым отсылает реклама, оказывают тем большее ободряющее действие, что их немного, и они очень быстро сделались стереотипными: так что теперь в рекламе «супружеская чета» – это уже просто культурный шифр, позволяющий вести речь о любом товаре, от сигарет или супа в пакетиках до автомобиля. Тем самым «сюжеты» задешево помещают потребителя рекламы в некую социологическую рамку, позволяя ему непосредственно ориентироваться и опознавать себя как личность, живу-

щую в упорядоченном, кодифицированном, одним словом нормальном обществе.

Второй источник рекламной образности включает в себя все атрибуты, которыми традиционно могут наделяться данные сюжеты; это, стало быть, уже более конкретные элементы. Если, например, нужно говорить о труде, то следует решить, какой именно этот труд, и придать общему понятию некие конкретные предикаты (служащие в офисе, рабочие на заводе, автомеханики в гараже, шоферы на стройке и т.д.); если нужно говорить о молодежи, ей нужно придать некое содержание – учащаяся? спортивная? А если речь идет о спорте, надо сказать, о каком именно – парусный спорт, теннис? К этому разряду образности принадлежит большинство вещей, которыми оперируют люди, – домашняя утварь, аксессуары, одежда и т.д. Эти вещи – не просто необходимые элементы рекламного реализма: с одной стороны, они способны вызывать грезы, так как вещь всегда намного богаче своей функции, а с другой стороны, своим разнообразием и эйфорическим изображением они побуждают читателя к освоению мира; создаваемые с их помощью декорации – настоящее «окно в мир», чем и объясняется уже отмеченный выше факт, что в иллюстрированных журналах рекламные полосы читаются с тем же чувством получения информации, как и полосы новостей. Благодаря этому второму репертуару перед глазами потребителя рекламы проходит все многообразие мира: трудовые занятия, лица, одеяния, пейзажи, города, предметы пищи, домашней обстановки, человеческие жесты и т.д.; даже в элементарном кругу индивидуального быта рекламные изображения все вместе образуют целый «кинофильм», который отличается от чисто социологической информации лишь своей непрерывной эйфорией. Можно сказать и больше: применяя тщательно разработанные приемы изображения (фотогению, монтаж, мизансцены), реклама нередко внушает зрителю чувство какой-то глубинной сущности вещей, которая обычно постижима лишь путем номинации, то есть через членораздельную речь: рекламные апельсины – это всякий раз воплощение апельсина-в-себе, образный эквивалент целой словарной статьи; подобную степень абстракции можно встретить в книгах для классного чтения, и вполне возможно, что при виде подобной рекламы взрослый бессознательно переживает вновь то чувство изумления, которое они вызывали у него в детстве.

Наконец, у рекламы есть еще третий источник образов – если не успокоительных, то «примирительных»: это репертуар культурных символов. Реклама ежеминутно ненарочито обращается к нашему знанию, предлагая нам связи с искусством, литературой, мифологией – то есть в конечном счете с нашим прошлым. Отсылки такого рода очень разнообразны, и в общем и целом их виды соответствуют тому делению знания, что осуществляется в школьном образовании (а оно, как известно, составляет модель культуры среднего человека): История, География (в форме туризма), Искусство, Мифология. Через посредство этих дисциплин на службу рекламе ставятся прежде всего главные национальные мифы, при необходимости в «детской» форме: таковы (для французов) Наполеон, Средневековый Рыцарь, садик при мелкобуржуазном доме, региональная гастрономия – все они, независимо от конкретного рекламируемого товара, связывают потребителя со знаками его родины: образность превращается здесь в лубочные картинки.

Тело

Эйфория, внушаемая потребителю этим первым родом образности, носит сугубо культурный характер; благодаря подобным образам человек сознает себя *интегрированным,* вовлеченным в социально-исторические рамки отношений между людьми: он причастен коллективной мудрости, коллективному знанию; более того – поскольку данные образы именно ему и адресованы, то он чувствует себя *признанным* теми институциями, которые распространяют эту мудрость и знание. Иначе обстоит дело с другой образностью, которая отчасти тоже питает собой рекламу, но гораздо реже, чем образность первого рода. Эта вторая образность образуется «темами» (их следует отличать от «сюжетов»). Тема – это критическое понятие, хорошо проанализированное Гастоном Башляром в литературе; им обозначается динамический образ, связывающий читателя стихов или зрителя графической фигуры неким диффузным миметизмом с тем или иным простым состоянием материи; если образ является легким, воздушным, блестящим, точнее, если он представляется как искусная иллюстрация Легкого, Воздушного, Блестящего, то и сам воспринимающий его человек становится Легкостью, Воздушностью, Блеском. Таким образом, темами регулируется диалог между основными архетипическими субстанциями материи и читательскими

органами чувств, не исключая из их числа внутреннее чувство – кинестезию, для которой остальные органы чувств, особенно зрение, часто служат лишь опосредованиями. Легко предположить, как много может – или, по крайней мере, могла бы – извлечь реклама из этой образности субстанций; в ее распоряжении всевозможные технические приемы (фотогения, ракурсы, цвет, монтаж), позволяющие продемонстрировать в изображаемом объекте помимо геометрической идентичности еще и все богатство его материала, точнее, все то, что в этом материале *уже* является для зрителя веществом, подходящим для потребления, поглощения, что уже заранее сулит удовольствие; скажем, в рекламе пива нам показывают не только его опознаваемый внешний вид, но и запотевший от холода бокал, и рыжевато-сверкающую, мягко поблескивающую субстанцию – это больше всего и ценится; для апельсина это будет сочная мякоть; для крепких напитков – цвет и прозрачность. Во всех таких образах, обладающих уже не просто культурной притягательностью, обыгрывается присутствие человеческого тела; его движения, к какому бы органу чувств они ни относились и на каком бы уровне душевной жизни ни совершались, через ряд посредующих инстанций связываются с рекламируемым товаром.

Здесь необходимо предупредить недоразумение, которое может произойти в ходе анализа. Человеческое тело очень часто изображается в рекламе; статистически это наверняка самый частотный ее мотив. Поскольку это тело демонстрируется целиком, в своей полной и понятной форме силуэта, подчиненое определенным ситуациям, обычаям и жестам, оно остается культурным объектом, который может получить значимость лишь благодаря диффузно-неопределенному знанию зрителя. Так что во многих случаях неправомерно говорить, как это часто делают, о рекламной эротике; во всяком случае, эта эротика носит всецело культурный характер, внушается согласно условным моделям; фактически это *знак* эротики, а не эротика как таковая. Изображение красивых женщин и мужественных мужчин, даже если они до какой-то степени раздеты, практически не выходит за рамки рекламной *эвфемии,* требующей показывать одни лишь приятные и удобные образы мира. Эротика как таковая – та, которой могут научить нас писатели вроде Сада, а в наши дни психоанализ, – начинается и кончается с появлением частичного, раздробленного, фрагментированного тела, когда значимыми являют-

ся лишь некоторые его части; эротическое тело как бы никогда нельзя собрать воедино. Поэтому в рекламе следы эротики можно найти не в фотографиях красоток и плейбоев, а в том очень сдержанном фетишизме, когда порой некоторая часть человеческого тела вдруг выделяется – губы, рука, ступня, нога, шевелюра.

Следует сделать и следующий шаг, обратившись, пусть и приблизительно, к психоанализу. Как известно, фрагментация тела, воображаемое выделение некоторых его частей составляет конститутивную черту фантазма – то есть поисков изначального удовольствия, связанного с первичными запросами тела; эти поиски организуются в форме простого «сценария», который, по словам психоаналитиков, может быть сведен к отношению глагола и дополнения (как во фрейдовском фантазме «ребенка бьют»). Далеко не во всякой рекламе есть зачаток такого фантазматического содержания, но те ее произведения, где оно есть, несомненно самые действенные или, по крайней мере, самые живые – встретившись с ними, можно выйти из равнодушного состояния и ощутить свое собственное тело. Такова реклама, где изображаются, пусть и сугубо метафорически, те элементарные процессы, на которых основан фантазм, – поглощение и разрушение, а также их вариации: сосание, проникновение, скольжение, расщепление, рассеяние, удары, дробление и т.д. Таковы две знаменитые и, похоже, весьма эффективные рекламы: рекламная кампания фирмы «Эссо», где тигр порождает фантазм не мощи или нервной силы, как это можно было бы сформулировать в психологических терминах (а именно ими слишком часто пользуются специалисты по рекламе), но растерзания на куски; или реклама порошка «Аякс», где средневековый рыцарь, на первый взгляд чисто культурный символ, высвобождает гораздо более первичную силу, когда своим грозно нацеленным копьем словно приводит в действие самый процесс проникновения и выколачивания. Неудивительно, что реклама, обыкновенно эйфоричная (хотя, пожалуй, ей пошло бы на пользу быть таковой не столь систематически), принимает в этих случаях «наступательные», на первый взгляд дисфоричные образы: дело в том, что в фантазме у субъекта нет определенного места; достаточно, чтобы при виде данного образа он поместил себя на место того, кто терзает и протыкает, а не на место претерпевающего это объекта, чтобы образ, несмотря на резкость, сохранял все свое обаяние.

Ирония

Конечно, в рекламе редко встречаются «глубокие» места. Сплошь и рядом в рекламной образности царит конформизм, всецело покорный образцам, взятым из расхожей, упрощенной культуры. Как мы уже видели, эта нерешительность рекламы усугубляется интимностью большинства рекламных жестов, которые в основном (за исключением настенной рекламы) не выходят за рамки домашнего восприятия. У современного человека есть все средства для понимания обращенного к нему рекламного языка, но нет никаких возможностей самому на нем говорить. Во всяком случае, средства, которыми мы располагаем, чтобы оспаривать рекламный конформизм, остаются эпизодическими, скрытно-незаметными, по определению никому не известными; это лишь анонимные жесты; зато когда им случается вырваться на свет, в них легко увидеть настоящий творческий акт, утверждение речи, противопоставленной языку рекламы, без чего этот язык был бы невыносим в своей однонаправленности. Я имею в виду те вырезки и коллажи, которые мастерят из рекламных страниц в анонимной обстановке своей комнаты столь многие никому не ведомые художники; я имею в виду композиции поп-арта, некоторые фильмы (например, фильмы Годара), где есть отсылки к рекламному языку; наконец, прежде всего я имею в виду акт анонимный и публичный одновременно – практику разрисовывания, подправления и разрезания (обычно с непристойным смыслом) настенных плакатов, движущую силу которой образует желание «украсть» у рекламного языка его стереотипы, а затем высмеять их либо эротизировать (примеры можно найти в уже упомянутой книге Ваккари). Все такие «нападки» на рекламу показывают, что настоящим ответом на рекламное сообщение будет не отвергать или отменять, но похищать и фальсифицировать его, по-новому комбинируя единицы, из которых оно якобы естественным образом составлено. Такой «воровской» знак свободы есть акт глубокой иронии – на сегодня нашего единственного средства, чтобы самим говорить на языке массовой коммуникации. Раз мы не можем и не должны закрывать глаза на рекламу, раз мы солидарны с мобилизуемой ею образностью, а порой и получаем от нее удовольствие, то будем же заключать ее произведения в кавычки, будем переживать рекламу не как фатальность, а как цитату.

ЛИНГВИСТИКА ДИСКУРСА

1° Сказку, новеллу, миф, поэзию, стиль – все их можно назвать не очень строгим, зато удобным словом Литература, – уже не раз пытались подвергнуть структурному анализу, и ныне они составляют предмет широкомасштабных исследований. Различаясь по происхождению (этнология, литературная критика, контент-анализ, лингвистика), эти аналитические подходы часто располагаются и на разных уровнях: в одних случаях предлагается изучать функции или фигуры (поэтическую функцию, метафору и метонимию у Якобсона), а в других – дистрибутивные единицы (сказочные функции у Проппа, connected speech[1] у Харриса).

Все эти уже предпринятые исследования, а равно и те, что непременно будут еще посвящаться бесконечно разнообразным произведениям фольклора, литературы и отчасти массовых коммуникаций (постольку, поскольку в них используется слово – письменное или устное), мы попытаемся свести воедино в рамках общей классификации семиотик, подведя их под рубрику одной семиотики, которую назовем – по крайней мере, предварительно – *лингвистикой дискурса,* или *транслингвистикой* (поскольку термин *металингвистика,* вообще-то предпочтительный, уже используется в другом смысле).

2° Принцип унификации объектов транслингвистики обусловлен единством их субстанции: во всех случаях это письменное или устное слово. Соответственно все транслингвистические системы подчиняются общему правилу естественного языка, правилу линейности сообщения: последовательные знаки безусловно преобладают в них над знаками одновременными. Влияние линейности на транслингвистические системы еще недостаточно изучено; между тем оно капитально важно, так как линейность знаков, принуждая пользователей

[1] Связная речь *(англ.).– Прим. перев.*

системы к фундаментальной необратимости сообщений, заставляет разрабатывать ей в противовес целый ряд операторов обратимости, как мы это видим в языке повествовательном и поэтическом. Единство словесной субстанции ведет к объединению некоторых систем, но и заставляет выделять различные «жанры»; приходится, например, различать словесное и образное повествование; хотя у обоих этих типов повествования одна и та же собственно «диегетическая» структура, но она поддается описанию лишь апостериори, на более высоком уровне обобщения, покрывающего семиотики как чисто временные (без обратимости), так и пространственно-временные (с обратимостью).

3° Транслингвистические системы строятся на основе естественного языка – предмета лингвистики; однако они с ним не совпадают. В лингвистике объект изучения ограничен чисто коммуникативными целями; объекты транслингвистики, конечно, тоже имеют такую цель, поскольку их субстанция – языковая, но в них коммуникативная функция осложняется и специализируется в зависимости от ряда вторичных целей; на уровне повседневного сознания всем известно, что некоторое произведение включает в себя объект коммуникации, но этот объект сообщается в целях эстетического наслаждения, убеждения, развлечения, ритуала и т.д., причем эти цели отнюдь не случайны, а кодифицированы обществом. Если называть предмет транслингвистики *дискурсом* (тогда как лингвистика работает с *текстом*), то можно дать ему следующее предварительное определение: *любой конечный отрезок речи, единый по содержанию, передаваемый и структурируемый ввиду вторичных коммуникативных целей, включаемый в культуру благодаря неязыковым факторам.*

4° Таким образом, территорию транслингвистики (или, если угодно, территорию дискурса) можно определить, отправляясь от лингвистики, поскольку и та и другая имеют одинаковую субстанцию. Но, как известно, лингвистика – по крайней мере, нынешняя – останавливается на уровне фразы. Здесь не место вступать в дискуссию вокруг понятия фразы (да мы и некомпетентны в этой области); ограничимся формулировкой Э.Бенвениста, определяющего фразу как верхний *предел* объекта лингвистики (E.Benveniste, «Les niveaux de l'analyse linguistique», in *Problèmes de linguistique*

générale, Gallimard, 1966). Мысль Бенвениста можно резюмировать следующим образом: фраза определяется только своими составными частями, ее можно сегментировать, но нельзя интегрировать, это последний уровень взаимодействия языковых знаков, она содержит в себе знаки, но сама не является знаком; итак, на уровне фразы мы переходим от лингвистики к иному типу описания – к описанию дискурса, единицей которого может являться фраза; таким образом, фраза – шарнир, которым сочленяются текст и дискурс; по словам Бенвениста, она «имеет одновременно и смысл и референцию: смысл – потому что несет смысловую информацию, а референцию – потому что соотносится с соответствующей ситуацией»[1]. Итак, с точки зрения таксономии территория транслингвистики располагается *на сверхфразовом уровне.*

5° Территория эта огромна. Она уже подвергалась изучению. Первыми были Аристотель и его последователи, пытавшиеся разделить дискурс (немиметический) на единицы все большего размера – от отдельного предложения до обобщенных частей dispositio, между которыми помещались период и «пассаж» (ekphrasis, descriptio). Далее за дело взялись, уже в открыто структурных терминах, наши современники: русская формальная школа, Якобсон, Щеглов и его советские коллеги, Харрис, Рюве, а также, конечно, и этнологи, давшие сильнейший толчок к развитию структурного анализа мифов, – Пропп и Леви-Стросс.

С эпистемологической точки зрения, охватывающей все эти исследовательские течения, остается нерешенной важная проблема – проблема полноты описаний. Взяв за две крайние точки connected speech Харриса и полностью освобожденные от словесной субстанции функции Проппа, мы видим, что в этих пределах повествование – скажем, роман – содержит огромное количество сообщений, имеющих сверхфразовый характер и не покрываемых никаким описанием. Можно сказать, что сеть оказывается либо слишком частой (улавливающей еще лишь чисто языковой материал), либо слишком редкой (улавливающей единицы, которые могут быть и внеязыковыми). Это все равно что довольствоваться лингвистикой, включающей только фонологию и грамматику.

---

[1] Э.Бенвенист, *Общая лингвистика,* М., Прогресс, 1974, с. 140, с небольшими изменениями. – *Прим. перев.*

Полнота *описаний* (а не *описания)* является непременным требованием к любой науке. Исчерпывающим образом должен описываться и сверхфразовый уровень: с одной стороны, каждая информация, содержащаяся в изучаемом корпусе материала, должна найти себе место на том или ином системном уровне описания; с другой стороны, все вместе эти уровни должны образовывать интегративную непрерывность, так чтобы каждая единица одного уровня получала свой смысл, по формулировке Бенвениста, лишь будучи включена в единицы следующего, более высокого уровня, как это последовательно имеет место с различительными признаками (меризмами), фонемами и словами (фраза же, как мы видели, интегрирует в себе слова, но сама уже не может во что-либо лингвистически интегрироваться). Итак, создание транслингвистики невозможно, если для каждого из ее объектов не определить уровни интеграции дискурса, начиная с фразы – последнего уровня лингвистической интеграции и первого уровня интеграции транслингвистической – и кончая той точкой, где дискурс сочленяется с социальным праксисом.

6° Интегративное описание необходимо не только в эпистемологическом, но и в рабочем плане, так как от него зависит сегментация дискурса на единицы. В самом деле, субституцию, необходимую (как мы полагаем) для сегментации, можно вести лишь с опорой на смысл, а смысл, если вновь сослаться на формулировку Бенвениста, зависит от интегративных отношений, соединяющих один уровень с другим, а не от дистрибутивных отношений, связывающих элементы одного уровня. Иначе говоря, чтобы делать коммутацию, нужно знать, от имени чего мы ее делаем. В лингвистике коммутация осуществляется, так сказать, от имени «сырого» смысла, необходимого для чистой коммуникации, независимо от всяких иных функций сообщения; но на сверхфразовом уровне, в мире дискурса, смысл неизбежно становится референциальным, определяется по отношению к некоторой ситуации, и коммутация уже не может ее игнорировать. Как замечал Поль Валери, фраза «Откройте дверь» не имеет никакого смысла посреди пустыни, но может его обрести, если эта пустыня – метафорическая, и т.д.; если рассматривать высказывание непосредственно, оно, конечно, имеет смысл, но лишь языковой; с выходом же в

транслингвистическую сферу мы как раз и придаем высказыванию некоторый дополнительный смысл; если, например, оно помещается в ситуацию повествования, то может вступать в новый процесс коммутации, который покажет, необходимо ли оно включается в последовательность функций, а соответственно может ли оно характеризоваться как знаковый сегмент. Иначе говоря, пока высказывание не включено в какую-либо ситуацию, оно с точки зрения дискурса остается лишь пропозициональной функцией, не обладающей значением; чтобы превратить эту функцию в пропозицию, необходимо подчинить ее порядку какого-то нового уровня – уровня ситуации. Все это известно. Ныне, однако, мы предлагаем в полной мере осознать структурную значимость ситуаций дискурса: с одной стороны, ими определяется иерархия интегративных уровней, а с другой стороны, они делают возможной новую, транслингвистическую коммутацию.

7° Исходные ситуации (например, ситуация повествования) прямо соответствуют коммуникации, которой связаны отправитель сообщения (Повествователь) и его получатель (Адресат повествования); иначе обстоит дело на производных уровнях (например, на уровне персонажей или функций), целиком зависящих от референциальной функции (от содержания истории). Так, к примеру, ситуация повествования образует автономный уровень описания, тем более что у нее есть и свои характерные означающие; свои означающие есть и у поэтической коммуникации, и они уже давно строго кодифицированы; то же относится и к повествованию (для него это, скажем, простое прошедшее время во французском языке). Может статься, что систематический анализ ситуаций дискурса заставит изменить традиционное разделение жанров; может статься и так, что он его подтвердит, – это неважно; важно, что у нас есть надежный первичный уровень, который служит начальным уровнем интеграции для иерархически упорядоченной последовательности других уровней. Число таких уровней, разумеется, меняется в зависимости от исходного уровня (или же уровня заключительного – смотря по тому, начинаем ли мы анализ дискурса с минимальных единиц или с общих функций); вероятно, в лирической поэзии единицы нижнего уровня, продукты дистрибутивного развития од-

ной метафоры, непосредственно соединяются с лирической ситуацией; напротив того, в повествовании минимальные единицы – индексы или элементы функций – должны пройти через ряд промежуточных уровней интеграции (функцию, актанта), прежде чем сомкнуться с уровнем собственно наррации. Следовательно, число и устройство интегративных уровней могут служить критериями для классификации дискурсов. Так же обстоит дело и с дистрибутивными отношениями, после того как мы определили интегративные уровни; например, для повествования, судя по всему, очень характерно то, что Балли в плане языка называл *дистаксией,* или разрывом в линейном развитии речевой цепи: в ходе повествования элементы одной функции могут или разобщаться, разделяться весьма длинными инфиксами и монтажными вставками (прием «саспенса»), или даже меняться местами (прием «обратного кадра») – в отличие от интеллектуального дискурса, развивающегося по модели последовательного движения вперед.

8° В заключение своего краткого выступления напомню два принципа, которые мне кажутся необходимыми при создании семиотики дискурса. Первый из них позволяет уточнить, каким образом транслингвистика следует за лингвистикой. Лингвистика останавливается на уровне фразы, потому что фраза образует чистую предикативную конструкцию и всегда содержит в себе кроме «смысла» еще и референцию, а лингвистика всегда отказывалась кодифицировать ее, хотя новейшие потребности семантики, автоматического перевода и сама идея грамматичности все более выдвигают на первый план такие понятия, как *контекст* или *ситуация;* ими-то и занимается транслингвистика, ее главная задача – кодифицировать референцию; можно сказать, что и риторика, дальняя предшественница транслингвистики, веками ставила себе задачу создание кода речи (правда, нормативного), и для его создания она тоже начинала с тщательного различения нескольких ситуаций дискурса (дискурса миметического, политического, судебного, эпидейктического). Одним словом, референциальность экстралингвистична и интрасемиологична.

Второй же принцип возвращает нас к лингвистике. Система дискурса как бы гомографически воспроизводит собой систему фразы с ее двумя осями координат: с одной

стороны, сегментация и дистрибутивные отношения между сегментами одного уровня, а с другой стороны, интеграция единиц каждого уровня в некоторую единицу высшего уровня, придающего им смысл. По нашему мнению, очень важно рассматривать дискурс не только в дистрибутивном плане (как делал, например, Пропп, поскольку у него функции развертываются на одном-единственном уровне), но и как интегрированное целое. В самом деле, принцип интеграции имеет двойной масштаб: во-первых, конечно, структурный, поскольку в теоретическом плане он делает возможным описание смысла, а в рабочем плане – сегментацию дискурса; во-вторых, более общий, так как он позволяет придать статус дескриптивного объекта даже *пределу* системы, обозначая *в семиологических понятиях* (это самое главное) тот момент, когда система соединяется с социально-исторической практикой: соблюдая принцип интеграции, семиотика могла бы эффективно сотрудничать с такими экстрасемиологическими дисциплинами, как история, психология или эстетика.

ПИСАТЬ – НЕПЕРЕХОДНЫЙ ГЛАГОЛ?

1. Литература и лингвистика

На протяжении многих веков в западной культуре литература осмыслялась совсем не так, как это делается еще и ныне, – не через практическое изучение произведений, писателей и школ, но с помощью фундаментальной теории языка. Называлась эта теория *Риторикой,* и на Западе она господствовала от Горгия до эпохи Возрождения, то есть около двух тысячелетий. Оказавшись под угрозой начиная с XVI века, с зарождением новоевропейского рационализма, риторика была окончательно низвергнута в конце XIX века, когда этот рационализм превратился в позитивизм. Между литературой и языком не осталось никакой общей зоны: литература перестала ощущать себя языковой деятельностью (исключая некоторых писателей, предвосхитивших будущее, таких, как Малларме), а лингвистика признавала за собой по отношению к литературе лишь очень узкие права, ограниченные рамками второстепенной, да и неопределенной по статусу дисциплины – стилистики.

Как известно, ныне положение дел меняется, и, на мой взгляд, мы собрались здесь отчасти именно затем, чтобы осмыслить этот факт: литература и язык переживают воссоединение. Движущие силы их сближения разнообразны и сложны. Назову лишь самые очевидные из них: с одной стороны, это деятельность ряда писателей, которые, начиная с Малларме, взялись за радикальное исследование письма и все творчество свое превратили в поиски всеобъемлющей Книги (таковы Пруст и Джойс); с другой стороны, это развитие самой лингвистики, которая теперь изучает также и *поэтическое,* то есть эффекты, связанные с сообщением, а не с его референтом. Сегодня, таким образом, имеется новая перспектива мышления, общая (подчеркиваю это) для литературы и лингвистики, для творца и критика, чьи задачи, доселе совершенно взаимонепроницаемые, начинают

сообщаться, а может быть, даже и сливаться воедино – по крайней мере, в работе писателя, которая все более и более характеризуется как критика языка. В такой перспективе я бы и хотел сделать несколько кратких замечаний, носящих предварительный, а не итоговый характер и показывающих, как деятельность письма может описываться ныне с помощью некоторых категорий лингвистики.

2. Язык

Воссоединение литературы и лингвистики, о котором я сказал, можно предварительно назвать *семиокритикой,* так как из него следует, что письмо есть знаковая система. При этом семиокритику нельзя смешивать со стилистикой, хотя бы даже обновленной; во всяком случае, стилистикой она далеко не исчерпывается. Речь идет о гораздо более широкой перспективе, охватывающей не отдельные особенности формы, а сами отношения между субъектом письма и языком. Обращаясь к такой перспективе, мы, следовательно, не отвлекаемся от сущности языка, а, напротив, постоянно возвращаемся к «истинам» (пусть и неокончательным) лингвистической антропологии. Некоторые из этих истин до сих пор звучат вызывающе при сопоставлении с расхожими понятиями о литературе и языке, а потому не мешает их здесь напомнить.

1° Одно из положений, которым учит нас современная лингвистика, гласит, что не существует никакого «архаического» языка; во всяком случае, простота и возраст языка никак не связаны между собой; древние языки бывают столь же завершенными и сложными, как и языки недавнего происхождения; история языка не может строиться на идее прогресса. Поэтому, пытаясь обнаружить в современном письме некоторые основополагающие категории языка, мы не имеем в виду выявить какую-либо архаическую праоснову «души»; мы не говорим, что писатель возвращается к истокам языка, мы говорим лишь, что сам язык и является для него истоком.

2° Второй принцип, особенно важный применительно к литературе, состоит в том, что язык нельзя рассматривать как простое орудие мысли (утилитарное или декоративное). Ни в филогенетическом, ни в онтогенетическом плане человек не существует до языка. Нам никогда не отыскать точки, где человек был бы отделен от языка и создавал бы его,

дабы «выразить» происходящее в себе: язык учит нас пониманию человека, а не наоборот.

3° Далее, в плане методологическом лингвистика приучает нас к объективности нового рода. Та объективность, что до сих пор требовалась в гуманитарных науках, – это объективность материальных данных, которые следует учитывать во всей их полноте. Лингвистика же, с одной стороны, предлагает разграничивать уровни анализа и на каждом уровне описывать различительные элементы – короче говоря, устанавливать не сам факт, а его отличия от других; с другой стороны, она заставляет признать, что факты культуры в противоположность фактам физическим и биологическим двойственны, отсылают к чему-то иному, – по замечанию Бенвениста, вся ценность идей Соссюра состоит в открытии «дуализма» языка.

4° Все эти предварительные соображения содержатся в последнем тезисе, на котором и зиждутся любые семиокритические исследования. Культура все больше и больше открывается нам как универсальная система символов, регулируемая одними и теми же операциями; это символическое поле обладает единством, и культура во всех аспектах представляет собой язык. Поэтому ныне можно предвидеть возникновение единой науки о культуре, которая будет, конечно, опираться на различные дисциплины, но все они на разных уровнях описания стремятся изучать культуру как язык. Очевидно, что семиокритика составит лишь часть этой науки, в любом случае, однако, оставаясь особым видом дискурса о культуре. Нам же единство символического поля позволяет опираться на постулат, который я буду называть постулатом гомологического подобия: структура фразы (предмет лингвистики) воспроизводится подобным образом в структуре литературных произведений; дискурс не просто складывается из фраз, но и сам, так сказать, представляет собой одну большую фразу. Исходя из такой рабочей гипотезы, я и хотел бы сопоставить некоторые из категорий языка с положением писателя по отношению к письму. Не скрою, что сопоставление это не обладает доказательной силой и его значение пока остается по преимуществу метафорическим; возможно, однако, что для объектов того рода, который нас интересует, у метафоры имеется куда большая, чем нам кажется, методологическая ценность и эвристическая сила.

3. Темпоральность

Как мы знаем, в языке есть свое специфическое время, равно отличное как от времени физического, так и от того, что Бенвенист называет временем «хроническим» (в календарях и святцах). В разных языках это лингвистическое время получает весьма несходное членение и выражение (вспомним, к примеру, что в некоторых наречиях – скажем, в языке чинук – есть несколько видов прошедшего времени, включая «прошедшее мифическое»), но одно представляется бесспорным: порождающим центром лингвистического времени всегда служит настоящее время акта высказывания. Это заставляет задаться вопросом, не существует ли также, гомологически подобное лингвистическому времени, специфическое время дискурса. Первое пояснение на сей счет предлагает нам Бенвенист: во многих языках, особенно индоевропейских, система времен состоит из двух частей: 1° первая система – система дискурса как такового – связана с темпоральностью говорящего субъекта, и ее исходным моментом открыто признается момент акта высказывания; 2° вторая система – система истории, повествования, предназначенная для изложения ранее бывших событий, в которых не участвует говорящий субъект; соответственно в этой системе нет настоящего и будущего времени, кроме перифрастического, а специфичен для нее аорист (или его эквиваленты, как, скажем, наш французский претерит) – единственное время, которое как раз и отсутствует в системе дискурса. Существование такой внеличной системы не противоречит логоцентризму лингвистического времени, о котором только что было сказано; вторая система отличается от первой лишь отсутствием некоторых черт; они связаны друг с другом оппозицией «маркированное / немаркированное» и располагаются, таким образом, на одном и том же уровне описания.

Данное разграничение двух систем ни в коей мере не равнозначно традиционному разграничению объективного и субъективного дискурса, так как отношение говорящего субъекта к референту нельзя путать с его отношением к акту высказывания, временная же система дискурса определяется только этим последним отношением. Подобные языковые явления оставались малозаметными до тех пор, пока литературу выдавали за верное и как бы прозрачное выражение либо так называемого объективного (хроничес-

кого) времени, либо субъективных душевных процессов, то есть пока над ней тяготела тоталитарная идеология референта. Зато сегодня литература обнаруживает в развертывании дискурса, я бы сказал, принципиально важные нюансы: оказывается, например, что события, изложенные в аористе, располагаются отнюдь не в области прошлого, «того, что было когда-то», а всего лишь в области не-личного; эта область не совпадает ни с историей, ни с наукой, ни тем более со значением неопределенно-личного местоимения *on* при так называемом безличном письме: в местоимении *on* важна неопределенность личности, а не ее отсутствие, – *on* маркировано, а *il* не маркировано[1]. Если обратиться к другому полюсу языковой деятельности, то сегодняшний писатель уже, видимо, не может выражать свое настоящее в сугубо лирическом ключе: нужно научить его отличать настоящее время говорящего субъекта, которое по-прежнему зиждется на психологической цельности личности, от настоящего времени речевого акта, которое подвижно как сама речь и в котором осуществляется абсолютное тождество события и письма. Таким образом, литература – по крайней мере, в своих передовых исканиях – идет тем же путем, что и лингвистика, которая в трудах Гийома поставила вопрос об оперативном времени, или времени собственно акта высказывания.

4. Лицо

Здесь мы подходим ко второй грамматической категории, одинаково важной как в лингвистике, так и в литературе, – к категории *лица*. Прежде всего, следует напомнить, что, по мнению лингвистов, лицо (в грамматическом смысле слова) имеется в любом языке и связано с его антропологической основой. Как показал Бенвенист, во всяком языке категория лица членится по двум оппозициям: это корреляция «личности», где «лицу» (*я* или *ты*) противопоставляется «не-лицо» (*он*), которым обозначается отсутствующий, отсутствие; и, внутри этой первой большой оппозиции, корреляция субъективности, где противостоят друг другу «лицо *я*» и «лицо *не-*

[1] Во французском языке *on* – неопределенно-личное местоимение (в выражениях типа *on dit* – «говорят...»); местоимение *il* («он») может употребляться как в личном значении, так и в качестве формального подлежащего в безличных оборотах (*il pleut* – «идет дождь», *il faut* – «нужно...»). – *Прим. перев.*

я» (то есть *ты*). Здесь, следуя Бенвенисту, нам нужно сделать три замечания. Прежде всего, полярная противоположность лиц хоть и составляет фундаментальную предпосылку языка, но имеет сугубо специфический вид, так как в ней нет ни равенства, ни симметрии членов: *ego* всегда трансцендентно по отношению к *tu*, поскольку *я* включено в акт высказывания, а *ты* остается вне его; и однако же *я* и *ты* взаимообратимы, то есть *я* в любой момент может стать *ты* и наоборот; иначе обстоит дело с не-лицом (*он*), которое никогда не может обернуться лицом и наоборот. Далее, второе замечание: *я* в лингвистике может и должно определяться вне всякой психологии: *я* всего-навсего «обозначает лицо, которое производит данную инстанцию речи, содержащую языковую инстанцию *я*» (Бенвенист). Наконец, последнее замечание: не-лицо *он* никогда не отражает речевую инстанцию, вне которой оно располагается; следует в полной мере принять совет Бенвениста – не представлять себе *он* как лицо более или менее умаленное или удаленное; *он* – это абсолютное не-лицо, отмеченное отсутствием того, чем специфически, то есть лингвистически, определяются *я* и *ты*.

Из этих лингвистических идей можно извлечь некоторые соображения, касающиеся анализа литературного дискурса. Прежде всего, на наш взгляд, сколь бы ни были разнообразны и нередко обманчивы те признаки, что получает категория лица при переходе от фразы к дискурсу, – при всем том, как и в случае темпоральности, дискурс произведения организуется как две системы: система лица и система не-лица. Этот факт затемняется тем, что привычный нам классический дискурс (в широком смысле слова) осуществляет смешение, чередование – часто в очень быстром ритме, например внутри одной фразы, – личных и неличных высказываний благодаря сложной игре местоимений и описательных глаголов. Такой смешанный лично-неличный строй порождает двойственное самосознание субъекта, сохраняющего свои высказывания в своей личной собственности и в то же время периодически прерывающего свою включенность в высказывание в качестве субъекта речи.

Возвращаясь, далее, к тому, как в лингвистике определяется первое лицо (*я* – это тот, кто говорит «я» в данной инстанции речи), мы можем теперь лучше понять усилия некоторых современных писателей (я имею в виду «Драму» Соллерса), пытающихся непосредственно на уровне повествова-

ния различать психологическую личность и автора письма: вопреки распространенной иллюзии, свойственной традиционным автобиографиям и романам, субъект акта высказывания ни в коем случае не может совпадать с субъектом поступков, совершенных вчера; содержащееся в дискурсе *я* более не является местом, где восстанавливается человеческая личность в непорочной цельности предварительно накопленного ею опыта. Итак, определение лица исходя исключительно из инстанции речи, – вслед за Дамуреттом и Пишоном[1] его можно назвать «нинэгоцентризмом» (вспомним образцовую в этом отношении начальную фразу романа Роб-Грийе «В лабиринте»: «Я здесь сейчас один...») – это пусть пока и несовершенное, но оружие против общепринятого самообмана, когда считают, будто литературная форма дискурса есть или должна быть лишь выражением некоей внутренней данности, сложившейся до и вне языка.

Вспомним, наконец, и такую деталь лингвистического анализа: в процессе коммуникации *я* не равно самому себе. Произнося слово *я*, я подразумеваю в качестве референта самого себя как говорящего субъекта, причем имеется в виду всякий раз новый акт речи (даже если он повторяется), его «смысл» всякий раз творится заново; собеседник же мой, получая мое сообщение, воспринимает это слово *я* как устойчивый знак, элемент внутренне завершенного кода, несущий всякий раз одно и то же содержание. Другими словами, *я*, написанное «мною», не совпадает с *я*, читаемым «тобою». Этой глубинной асимметрией языка, описанной Есперсеном и Якобсоном через понятие шифтера, или взаимоналожения сообщения и кода, заинтересовалась наконец и литература, убедившись, что интерсубъективное, точнее интердискурсивное общение не может быть достигнуто одними лишь благими пожеланиями насчет пользы их «диалога», но только по мере терпеливого углубления, подчас окольными путями, в лабиринт смысла.

5. Диатеза

Остается сказать о последней грамматической категории, которая, на наш взгляд, способна осветить самую суть акта письма, поскольку она касается непосредственно глагола *писать*. Любопытно было бы выяснить, с каких пор

---

[1] Авторы многотомной грамматики французского языка (1911-1927). – *Прим. перев.*

глагол *писать* начали употреблять в непереходном смысле, так что писатель из человека, пишущего «нечто», превратился в человека, который просто «пишет»; такая перемена, бесспорно, свидетельствует о важном сдвиге в общественном сознании. Но действительно ли здесь имеет место непереходный смысл? Ни один писатель, в какое бы время он ни жил, не может не понимать, что он всегда пишет что-то определенное; можно даже заметить, что именно тогда, когда глагол *писать* стал, казалось бы, непереходным, – именно тогда парадоксальным образом приобрел особую важность объект письма, именуемый «книгой» или «текстом». Итак, определение современного «писательства» следует искать не в непереходности глагола – во всяком случае, не в ней прежде всего. Ключом могло бы послужить другое лингвистическое понятие – понятие диатезы, или, как говорится в грамматиках, залога (активного, пассивного, среднего). Им выражается то, каким образом глагольный субъект сам затронут процессом действия. Для пассивного залога это ясно; однако же лингвисты учат нас, что на самом деле (по крайней мере, в индоевропейском языке) противопоставляются друг другу не активная и пассивная, а активная и средняя диатеза. В классическом примере, приведенном у Мейе и Бенвениста, глагол «приносить жертву» (в обрядовом смысле) является активным, если жертву приносит жрец, и средним, если я сам, как бы взяв нож из рук жреца, совершаю для себя жертвоприношение; в случае активного залога процесс происходит вне субъекта, ибо хотя жрец и совершает жертвоприношение, но его самого оно не касается; в случае же среднего залога субъект сам затронут своим действием, он пребывает внутри процесса, хотя в этом процессе имеется еще и объект (то есть средний залог не исключает переходности). В таком-то понимании средний залог и соответствует точно современному статусу глагола *писать*: ныне писать – значит помещать себя в средоточие речевого процесса, осуществлять письмо, затрагивая этим себя самого; производимое действие совпадает с переживаемым воздействием, пишущий пребывает внутри письма, причем не как психологическая личность (индоевропейский жрец мог испытывать сколь угодно сильные субъективные чувства, совершая жертвоприношение в активном смысле для обратившегося к нему человека), а как агент действия. Диатетический анализ глагола *писать*

можно и еще более углубить. Как известно, во французском языке некоторые глаголы имеют в простой форме активный смысл (*aller, arriver, rentrer, sortir* [идти, прибыть, вернуться, выйти]), но в форме сложного прошедшего времени употребляются со вспомогательным глаголом пассивного залога *être* (*je suis allé, je suis arrivé* [я пошел, я прибыл]); для объяснения такой двойственности, характерной как раз для среднего залога, Гийом справедливо предлагает различать сложное прошедшее *отмененное* (со вспомогательным глаголом *avoir*), предполагающее, что действие было прервано по инициативе субъекта (*je marche, je m'arrête de marcher, j'ai marché* [я хожу, я перестаю ходить, я ходил]), и прошедшее *целостное* (со вспомогательным глаголом *être*) для глаголов со значением смыслового целого, нерасчленимого по простой воле субъекта (*je suis sorti, il est mort* [я вышел, он умер] не означают, что выход или смерть были прерваны и тем самым отменены). *Ecrire* [писать] традиционно считается активным глаголом, с отмененным сложным прошедшим временем: я пишу книгу, я заканчиваю ее, я ее написал; однако для современной литературы этот глагол меняет свой статус (если не грамматическую форму) – *écrire* делается глаголом среднего залога, и прошедшее время у него целостное, поскольку действие «писать» становится нераздельным смысловым целым. Таким образом, истинное, правильное прошедшее время этого нового глагола будет не *j'ai ecrit,* а скорее *je suis écrit,* так же как говорят *je suis né* [я родился], *il est mort* [он умер], *elle est éclose* [она (роза) распустилась] и т.д., – в этих выражениях, несмотря на глагол *être,* нет, разумеется, никакого пассивного оттенка, поскольку без насилия над языком нельзя преобразовать *je suis écrit* в *on m'a écrit* [меня написали].

Итак, в глаголе *писать* среднего залога дистанция между субъектом письма и языком стремится к нулю. Можно даже сказать, что по-настоящему активны как раз те виды письма, что ориентированы на субъективность (например, романтическое), так как в них субъект действия не включается в процесс письма, а предшествует ему: тот, кто пишет, пишет не для себя, а по неправомерному поручению от другого лица, внешнего и предсуществующего по отношению к нему, даже если оба они носят одно имя; в современном же глаголе *писать* среднего залога субъект формируется одновременно с процессом письма, осуществляя себя в нем и

сам испытывая его воздействие; таков, например, прустовский рассказчик, который, несмотря на отсылки к его псевдовоспоминаниям, существует только в процессе письма.

6. Инстанция речи

Как нетрудно понять, целью данных заметок было показать, что центральная проблема современного письма в точности совпадает с тем, что в лингвистике можно назвать проблематикой глагола: подобно тому как категориями темпоральности, лица и диатезы определяется грамматическое поле, где размещается субъект, так же и современная литература путем разнообразных экспериментов пытается по-новому установить место агента в процессе письма. Смысл или цель таких исканий в том, чтобы на место реальности (или референта), этой мистифицированной идеи, тяготевшей и тяготеющей до сих пор над понятием литературы, поставить инстанцию речи как таковой: областью писателя является только само письмо, причем не как чистая «форма», как это представлялось в эстетике искусства для искусства, но в куда более радикальном понимании – как единственно возможное пространство, где может находиться субъект письма. Действительно, тем, кто обвиняет такого рода поиски в солипсизме, формализме и сциентизме, следует напомнить: возвращаясь к основополагающим категориям языка – таким как лицо, время, залог, – мы проникаем в средоточие всей проблематики языковой коммуникации, так как именно в этих категориях завязываются отношения между *я* и всем тем, что не отмечено как *я*. Поскольку из категорий лица, времени и залога (удачно называемого «голосом»)[1] возникают знаменательные языковые явления – шифтеры, они заставляют нас мыслить язык и дискурс не как номенклатуру орудий, то есть нечто овеществленное, а как непосредственную речевую деятельность; например, местоимение, видимо самый головокружительный из шифтеров, в *структурном понимании* (подчеркиваю это) принадлежит речи; в том-то и состоит его беззаконность, и именно с нею мы должны сегодня работать как в лингвистике, так и в литературе; мы пытаемся углубить «речевой пакт» писателя с читателем, так чтобы каждый момент дискурса был абсолютно нов и вместе с тем абсо-

[1] Voix – 1) голос, 2) грамматический залог. – *Прим. перев.*

лютно понятен. С некоторой долей смелости можно даже придать таким исканиям историческое измерение. Как известно, в средневековом септениуме[1] осуществлялась грандиозная классификация мироздания: человеку-ученику задавались две основные области исследования – с одной стороны, тайны природы (квадривиум), с другой стороны, тайны слова (тривиум: грамматика, риторика и диалектика); с конца средних веков и вплоть до наших дней эта оппозиция была утрачена, поскольку язык рассматривался как простое орудие на службе разума или сердца. Ныне, однако, старинная оппозиция отчасти оживает вновь: исследованию космоса опять соответствует исследование языка, осуществляемое лингвистикой, психоанализом и литературой. Ведь, пожалуй, сама литература теперь является наукой уже не о «человеческом сердце», а о человеческой речи; притом изучает она уже не вторичные формы и фигуры, составлявшие предмет риторики, а основополагающие категории языка; подобно тому как грамматика стала зарождаться в нашей западной культуре лишь много позднее риторики, так же и литература, лишь пройдя многовековой путь через красоты изящной словесности, может наконец задаться главными проблемами языка, без которого ее бы вообще не было.

---

[1] Цикл из семи дисциплин в средневековой системе образования. – *Прим. перев.*

МИФОЛОГИЯ СЕГОДНЯ

Пятнадцать лет тому назад мною была предложена идея современного мифа. Эта идея, хоть поначалу и слабо разработанная (само слово сохраняло откровенно метафорический смысл), все же содержала в себе несколько теоретических выводов. 1° Сближаясь с тем, что в социологии Дюркгейма называется «коллективным представлением», миф может прочитываться в анонимных сообщениях прессы, рекламы, товаров массового потребления; это нечто социально детерминированное, некое «отражение». 2° Вместе с тем это отражение, по знаменитому выражению Маркса, *поставлено с ног на голову:* миф заключается в том, что культура превращается в природу, или по крайней мере социальное, культурное, идеологическое, историческое превращаются в «естественное»; то, что является лишь продуктом разделения на классы и его моральных, культурных, эстетических последствий, представляется (высказывается) как «само собой разумеющееся»; в результате мифической инверсии основания высказывания, вообще-то исторически случайные, предстают Здравым смыслом, Справедливостью, Нормой, Общим мнением, одним словом *Эндоксой* (такова внерелигиозная фигура Первоначала). 3° Современный миф дискретен: он высказывается уже не в виде оформленных больших рассказов, а лишь в виде «дискурса»; это не более чем *фразеология,* корпус фраз (стереотипов); миф как таковой исчезает, зато остается еще более коварное *мифическое.* 4° Будучи словом (собственно, именно таков смысл греческого mythos), современный миф подлежит ведению семиологии: она позволяет «исправить» производимую мифом инверсию, разложив сообщение на две семантические системы – коннотативную, означаемое которой носит характер идеологический (а значит, «правильный», «не перевернутый», а в более ясных моральных терминах – *цинический),* и денотативную (видимо-буквальное значение образа, вещи, фразы), задача которой натура-

лизовать классовое утверждение, сообщая ему залог «непорочнейшей» языковой природы (тысячелетней, материнской, школьной и т.д.).

Таким представлялся – по крайней мере, мне – современный миф. Что изменилось с тех пор? Французское общество, по крайней мере в этом отношении, не изменилось, ибо у мифической истории иной масштаб, чем у истории политической; не изменились и мифы, да и способ их анализа – в нашем обществе по-прежнему полно мифического, столь же анонимного, хитроумного, фрагментированного, болтливого, которое годится и для идеологической критики и для семиологического разбора. Нет, за пятнадцать лет изменилось другое – *наука о чтении,* под взором которой миф, словно животное, долго наблюдаемое в неволе, становится уже *иным объектом.*

В самом деле, в нашей современной деятельности заняла свое место наука об означающем (хотя она еще и не вполне нашла себя); задача ее не столько анализ, сколько расчленение знака. Хотя впереди еще много работы над мифом, эта новая семиология – или новая мифология – уже не может или не сможет более так легко разделять означающее и означаемое, идеологическое и фразеологическое. Не то чтобы это различие оказалось ложным или неэффективным, просто оно само стало по-своему мифическим: ныне любой студент умеет разоблачить буржуазность или мелкобуржуазность той или иной формы (формы жизни, мысли, потребления); иначе говоря, сложилась своя мифологическая эндокса – разоблачение, демистификация (или демифизация) сами превратились в дискурс, корпус фраз, катехистическое высказывание, и, сталкиваясь с ним, наука об означающем вынуждена сместиться и расположиться (временно) в более удаленной точке, занимаясь уже не аналитическим разбором, а расшатыванием мифа; теперь нужно уже не разоблачать мифы (этим занимается эндокса), а раскачивать сам знак как таковой – не выявлять латентный смысл высказывания, различительного признака, рассказа, но расщеплять репрезентацию смысла как таковую; не заменять или очищать символы, а подвергать критике символическое как таковое. С семиологией мифов происходит примерно то же, что уже произошло с психоанализом: по необходимости начав с составления списков символов (выпавший зуб – это

кастрация и т.д.), он сегодня уже мало интересуется этим лексиконом (который не стал ложным – и чрезвычайно интересует любителей популярного психоанализа) и задается вопросом о самой диалектике означающего; так и с семиологией – она начинала с составления лексикона мифов, но сегодня стоящая перед ней задача носит скорее синтаксический характер (из каких сочленений, из каких сдвигов образуется мифическая ткань общества высокого потребления?); на первом этапе целью было разрушение идеологического означаемого; на втором этапе целью становится разрушение знака: после «мифокластии» приходит очередь куда более широкой и глубокой деятельности – «семиокластии». Тем самым расширилось и историческое поле деятельности: это уже не узкофранцузское общество, а нечто гораздо большее исторически и географически – вся западная (греко-иудео-исламо-христианская) цивилизация, объединяемая единой общей теологией (эссенциальной, монотеистической) и характеризуемая единым режимом знака, который практикуется в ней, от Платона до «Франс-диманш»[1].

Наука об означающем производит в современной мифологии и еще одну поправку (или еще одно расширение). Мир, пронизанный языком, является насквозь словесным; фундамент знаков отступает все дальше, их означаемые превращаются в новые означающие, они бесконечно цитируют друг друга и не останавливаются нигде: письмо приобретает всеобщий характер. Хотя социальное отчуждение по-прежнему требует от нас демистифицировать языки (в частности, язык мифов), этот бой идет уже не за критическую дешифровку, а за *оценку.* Имея дело с всевозможными видами письма, с переплетением различных дискурсов (дидактических, эстетических, информативных, политических и т.д.), приходится оценивать уровни их овеществления, степени их фразеологического сгущения. Суметь бы дать точный смысл понятию, которое кажется мне первостепенно важным, – понятию *компактности* языка! Языки бывают более или менее *плотными;* некоторые из них, самые мифичные, обладают неукоснительной однородностью (в них есть сила смысла, воинственность смыслов); каждый из них соткан из привычек, повторов, стереотипов, обязательных

[1] Воскресная газета. – *Прим. перев.*

формул, ключевых слов и образует *идиолект* (двадцать лет назад я называл это понятие «письмом»); итак, сегодня стоит задача различать и описывать не столько мифы, сколько идиолекты; на место мифологий приходит более формальная и тем самым, как мне думается, более проницательная дисциплина идиолектология, рабочими понятиями которой будут уже не знак, означающее, означаемое и коннотация, а цитация, отсылка, стереотип. Таким образом, плотные языки (такие как мифический дискурс) можно было бы разместить в одном транс-письменном ряду, и на крайнем его полюсе располагалось бы противоядие от мифа – «текст» (до сих пор называемый литературным); он образует ту область воздушной легкости, открытого простора, рассредоточенности, благородной вольности, где письмо расправляет крылья против идиолекта, словно против ветра, – ставя ему предел и борясь с ним. Действительно, миф должен быть включен в общую теорию языка, письма, означающего, и эта теория, опираясь на положения этнологии, психоанализа, семиологии и идеологического анализа, должна расширить свой объект до уровня *фразы*, а еще точнее – *фраз* во множественном числе; я хочу сказать, что мифическое присутствует всюду, где *составляют фразы*, где *рассказывают истории* (во всех смыслах обоих этих выражений): внутренняя речь и разговор, газетная статья и политическая проповедь, роман (если бывают еще романы) и рекламная картинка – все это виды языка, которые можно покрыть лакановским понятием *Воображаемого*.

Сказанное – всего лишь программа, быть может даже просто «пожелание». Однако мне представляется, что хотя новейшая семиология в последнее время изучает главным образом литературный текст и после заключительной главы «Мифологий» (где был намечен семиологический подход к социальной речи) перестала заниматься современными мифами, она все же сознает свою задачу: не просто *перевертывать* (или *исправлять*) мифическое сообщение, выворачивая его с изнанки налицо, денотацией вниз и коннотацией вверх, природой наружу и классовым интересом в глубину, – но изменять сам объект, порождать новый объект, которым займется новая наука; то есть, вспоминая задачу, поставленную Альтюссером, и (разумеется) при всех необходимых оговорках, перейти от Фейербаха к Марксу и от молодого Маркса к великому Марксу.

СЕМИОЛОГИЯ И МЕДИЦИНА

Как вам известно, термин «семиология», в том смысле какой он имеет в гуманитарных науках, был предложен Соссюром в «Курсе общей лингвистики», то есть около пятидесяти лет назад, и обозначал общую науку о знаках, которая еще не существовала, но одним из разделов которой должна была позднее стать лингвистика. Когда семиология, предложенная Соссюром и впоследствии развитая рядом других ученых, стала темой международных конференций, это слово подверглось серьезному рассмотрению, и предлагалось заменить его словом «семиотика», причем именно по той причине, которая и интересует нас здесь: чтобы избежать путаницы между семиологией лингвистической по происхождению и семиологией медицинской; соответственно не-медицинскую семиологию предлагали называть термином «семиотика». Мне думается, что такие опасения и предосторожности скорее напрасны, потому что слово «семиология» в своем постлингвистическом смысле уже прочно вошло в наш интеллектуальный словарь, а попытки «переиграть» уже ставшее обычным словоупотребление всегда так или иначе опасны, да и тщетны; кстати, медицинский термин «семиология» фигурирует в словаре Литтре (замечу, кстати, что некоторые медики ради языковой ортодоксии пишут «семейология» – но это ошибочно, потому что во французском языке греческий дифтонг *ei* всегда передается как *i;* а значит, должно быть не «семейология», а именно «семиология»); как сказано в словаре, это часть медицины, трактующая о знаках болезней; но у Литтре фигурирует также и «семиотика» – в самом деле, слово «семиотика» встречается в текстах XVI века, у Амбруаза Паре, и много позднее, в книгах по медицине начала XIX века. Замечу также, что слово «семиотика» во времена Литтре имело еще и другой, немедицинский смысл – им могли обозначать искусство управлять маневрами войск,

подавая команды не голосом, а знаками; то есть это была уже некоторая наука о знаках, отличная от науки о естественном языке.

Разумеется, у общей семиологии и семиологии медицинской не только одинаковое название, но и ряд систематических соответствий – соответствий между системами, между структурами; возможно, идентичны даже идеологические (в самом широком смысле слова) предпосылки, которыми обусловлено само понятие *знака,* все более и более предстающее нам как историческое понятие, связанное с определенным – нашим – типом цивилизации. Этот последний пункт исследован Мишелем Фуко, который пишет о медицинском знаке в своей книге «Рождение клиники»; я оставлю в стороне эту сторону дела, во-первых, именно потому, что она изучена у Фуко, во-вторых, потому, что философская критика знака вышла бы за рамки нашей дискуссии, призванной осветить соотношение медицинского и языкового знака. Ограничусь поэтому лишь вопросом о систематических соответствиях между обеими семиологиями.

Проблема кажется мне очень интересной, и я надеялся, что хоть я и не медик, но мне будет нетрудно понять принципы медицинской семиологии по книгам, носящим такое название; однако эти книги ничего мне не дали, потому что носят чрезвычайно технический характер, который превыше моего понимания, а также потому, что в них нет никакой концептуализации слова «семиология», никакой теории науки о медицинских знаках. Поэтому мне придется лишь кратко – как бы на наивном, диком уровне – наметить кое-какие простейшие соответствия между двумя семиологиями, в ожидании, что мой доклад побудит высказаться на эту тему и медиков.

Мои замечания будут группироваться вокруг нескольких элементарных понятий; прежде всего это само понятие знака. На мой взгляд, полезно различать и противопоставлять друг другу – как это делает Фуко и как это подтверждает сравнительно недавно изданный медицинский словарь – *симптомы* и *знаки.* Что такое симптом с семиотической точки зрения? Согласно Фуко, это форма, в которой являет себя болезнь; а медицинский словарь гласит: «Симптом: особое явление, вызываемое в организме болезненным состоянием»; раньше различали симптомы объектив-

ные, обнаруживаемые медиком, и симптомы субъективные, указываемые пациентом. Если принять такое определение (а мне кажется, в конечном счете важно его принять), то симптом – это некая видимая реальность или реальная видимость; можно сказать, некая феноменальность, но такая, в которой еще нет ничего семиологического, семантического. Симптом – это болезненное проявление в своей объективности и непрерывности; поэтому и можно говорить, как часто говорится у медиков XIX века, о непроницаемости и путаности симптомов; имеется в виду не непроницаемость знаков, а, напротив, непроницаемость болезненных проявлений, которые не доходят до состояния знаков. Такое определение, если оно верно, показывает, что со словом «симптом» не сразу начали связывать идею значения, хотя именно такова коннотация этого слова в метафорическом смысле, – действительно, когда мы метафорически говорим о «симптоме», по сути мы уже связываем его с идеей какого-то смысла. Мы полагаем, что симптом – нечто подлежащее дешифровке, тогда как на самом деле, с медицинской точки зрения, идея симптома вряд ли автоматически влечет за собой идею дешифровки, идею системы, подлежащей прочтению, означаемого, которое нужно выявить; на самом деле это скорее лишь сырой факт, подлежащий работе дешифровки, когда эта работа еще не началась. Если развивать аналогию с категориями семиотики или общей лингвистики, то симптом, пожалуй, соответствует тому, что Ельмслев называл субстанцией означающего, то есть означающему как субстанции, как материи, еще не разбитой на единицы означающего.

В отличие от симптома знак, входящий в определение медицинской семиологии, оказывается таким симптомом, к которому добавлено, приложено организующее сознание врача; этот пункт подчеркивал Фуко: знак – это симптом, включенный в некоторое описание; это эксплицитный продукт языка, поскольку он участвует в создании клинической картины медицинского дискурса; при этом врач – тот, кто посредством языка (этот пункт кажется мне первостепенно важным) преобразует симптом в знак. Если принять такое определение, то это значит, что мы от феноменального перешли к семантическому. Здесь надо сделать два замечания: в результате ряда операций, о которых будет речь чуть дальше, медицинский знак очевидным образом отсылает к некоторому означаемому; именно поэтому он и явля-

ется знаком; у него есть означаемое, или, во всяком случае, можно постулировать означаемое для нескольких знаков; это нозографическое означаемое – в знаке или знаках прочитывается определенная, обладающая названием болезнь; следовательно, в медицине мы имеем дело с совершенно правильно построенным знаком – со специфическим двусторонним единством, одна из сторон которого, скрытая и подлежащая раскрытию и наименованию, представляет собой, в общем и целом, болезнь, а внешняя, материализованная сторона, порой раздробленная на несколько означающих, подлежит реконструкции, истолкованию, синтаксическому упорядочению и т.д. Второе замечание: в отличие от симптома, знак включается в область ителлигибельного; с переходом от симптома к знаку медицинский знак обязывает нас контролировать время, контролировать болезнь как временную длительность; в этом, по-видимому, и заключается принцип гиппократовской медицины; именно постольку, поскольку медицинский знак создан для контроля за временем, он получает тройную значимость, или тройную функцию; он анамнестичен – говорит о том, что произошло; он прогностичен – говорит о том, что произойдет; и он диагностичен – говорит о том, что происходит сейчас. Тем самым медицинский знак сопоставим с тремя главными структурирующими элементами фразы, то есть с теми синтаксическими элементами, которые связывают между собой означающие, структурируют их в направлении последовательного развертывания смысла; я имею в виду не только глаголы, но и вообще синтагматическую темпоральность фразы, зависящую от ее синтаксического состава, – когда, скажем, предлог предвещает словно некий проект какой-то другой элемент фразы, который появится позднее; можно сказать, что во фразе синтаксис позволяет господствовать над временем – над собственным временем фразы, а не только над временем реальности. Иначе говоря, знак нечто обличает, определяет или провозглашает, но также и предвещает; итак, можно заключить, что если симптом соответствует субстанции означающего, то знак более или менее соответствует форме означающего, во всяком случае предполагает ее. Вот что следовало сказать о понятиях симптома и знака.

Другое важнейшее понятие общей семиологии – это понятие системы. Система – это поле корреляций знака.

Напомню вполне банальную для семиологии оппозицию парадигматики и синтагматики: парадигматика – это плоскость виртуальных оппозиций между знаком и различными его соседями, между феноменом и его виртуальными соседями; например, *p* и *b* находятся в парадигматическом отношении, поскольку при замене *b* на *p* происходит смысловое изменение, поскольку во французском языке *boisson* [напиток] имеет иной смысл, чем *poisson* [рыба]; это плоскость виртуальной оппозиции между двумя элементами, один из которых актуализирован в употребляемом слове или предложении. Парадигматика медицинского знака (не знаю, существует ли она и воспринимается ли как таковая) должна была бы состоять в оппозициях между медицинскими знаками, поскольку такая оппозиция влечет за собой изменение болезни; при этом можно было бы составить перечень медицинских знаков, постольку поскольку каждый из них противостоит какому-то другому знаку и замена одного на другой влечет за собой изменение означаемого, то есть определения болезни. Более того, в идеале следовало бы упростить или редуцировать эту оппозицию между двумя знаками до наличия или отсутствия одного элемента, то есть до различия маркированного и немаркированного. Как известно, фонология сумела свести все знаковые оппозиции языков к альтернативным парам, где один из членов маркирован, а другой нет; маркированный элемент обладает признаком, который отсутствует в немаркированном элементе. Можно ли представить себе, что и в медицинской семиологии знаки поддаются классификации, сводящей их к наличию/отсутствию (разумеется, в определенных контекстах) одного признака, – таков вопрос, который следует поставить, чтобы решить проблему медицинской парадигматики. Для профана сразу же ясно, что если пытаться характеризовать знак в медицине через наличие или отсутствие[1] какого-то признака, то этому знаку, чтобы он был значимым, требуется определенное место, некоторое пространство тела. Знак нечто значит в зависимости от того или иного телесного пространства, если не считать особый класс медицинских знаков без места, то есть таких, местом которых является все тело в целом (например, лихорадка).

[1] В оригинале, очевидно, описка – la carence ou l'absence (нехватка или отсутствие). – *Прим. перев.*

Отсюда видно, что в медицинской семиологии – и этим она отличается от механизма языка, – чтобы знак осуществлял свою знаковую функцию, ему нужен определенный телесный носитель, обособленное место, чего нет в языке: там фонематический звук не опирается ни на какой независимый от него материал.

Что же касается синтагматики – то есть протяженной группировки знаков или же пучкообразного их размещения, когда несколько знаков прочитываются одновременно на протяженности тела или последовательно в течение времени, – то это, очевидно, главное в медицинской семиологии; здесь перед нами тот же процесс и та же иерархия, что и в лингвистике и общей семиологии, где в конечном счете важнее оказывается не парадигматика (при том что первой, видимо, открыли именно ее), а синтагматика; в лингвистике, где она называется синтаксисом, это самый развитый и активно изучаемый раздел, тогда как собственно семантика сегодня не просто отстает, но даже и находится в некотором тупике. Итак, медицинская синтагматика – это применение знака в операциях комбинирования. Здесь тоже добавим несколько замечаний. Во-первых, вопрос: существуют ли медицински чистые знаки? Я хочу сказать, существует ли в общей клинической таблице болезней хотя бы один знак, который сам по себе, никак не комбинируясь с другими знаками, достаточен для опознания и наименования означаемого, то есть болезни? Полагаю, что да: если не ошибаюсь, именно это проявляется в том факте, что некоторым типическим знакам присваивают имена медиков, которые их открыли; видимо, тем самым хотят сказать, что это и есть такой типический знак, который сам по себе может обозначить глубинную специфику некоторой болезни? В таком случае подобные уникальные, самодостаточные знаки были бы эквивалентом языковых словофраз, междометий и т.д. Очевидно, однако, что наиболее распространенным является (как я полагаю) режим согласованного действия ряда знаков, то есть комбинаторика или синтаксис, а их пространством чтения с необходимостью является время, то есть диахрония появления знаков; это, конечно, очень важно. Например, в начале XIX века эту комбинаторную природу медицинских знаков прекрасно сформулировал Кабанис, сказав, что в патологическом состоянии всегда есть всего несколько основных фактов, а остальные вытекают из их смешения и большей или меньшей интенсивности, и порядок их появления, относи-

тельная выраженность каждого из них, различные их соотношения достаточны для характеристики любых разновидностей болезней. Это типичное определение комбинаторного процесса: перемножая немногие элементы, он дает как бы результаты чтения. Как мне кажется, устойчивую и повторяющуюся конфигурацию одних и тех же медицинских знаков можно было бы точно называть *синдромом,* эквивалентом которого в лингвистике явилась бы так называемая устойчивая синтагма, то есть группа стереотипных слов, которая в разных фразах все время появляется в одном и том же порядке и которая хоть и составлена, вообще говоря, из нескольких слов (двух, трех, четырех), дает точно такую же функциональную значимость, что и одно слово. Здесь заключается или, по крайней мере, заключалась одна из важнейших проблем лингвистики: каковы рабочие приемы изучения устойчивых синтагм – изучения одновременно систематического, теоретического и практического? Когда, например, мы говорим *pomme de terre* [картошка, букв. «земляное яблоко»], то этот оборот вызывает вопросы; ясно, что *pomme de terre* – это фактически одно слово, неважно, что оно конкретизировано в трех терминах; но это слово вызывает затруднения, в частности когда пытаются решить проблему автоматического перевода, так как с ним невозможно работать формально как с одним словом. Уже Соссюр разглядел, какую теоретическую трудность составляют устойчивые синтагмы, поскольку это как бы промежуточное состояние между чистой парадигматикой и синтагматикой, – это синтагматические элементы, последовательность слов, но в конечном счете они обладают единой парадигматической значимостью. Пожалуй, таков и синдром: это акт толкования определенной конфигурации знаков, то есть восприятия некоторого количества медицинских знаков как значимой, устойчивой, законно-регулярной конфигурации, всякий раз отсылающей к одному и тому же означаемому. А именно в этом и заключается диагноз – акт толкования некоторой знаковой конфигурации; как гласит словарь, это «акт, которым врач, группируя вместе болезненные симптомы, наблюдаемые у больного, соотносит их с определенной болезнью, занимающей определенное место в рамках нозологии».

Здесь встает новый вопрос, на который я, к сожалению, не могу ответить за недостатком медицинских познаний: как можно охарактеризовать в лингвистических, структурных терминах трудности и ошибки при диагнозе? Наверняка возмож-

но дать структурное определение тем затруднениям, которые встречает врач, толкуя некий знак или знаки, ошибаясь в этих знаках. Но в какой именно момент комбинаторного процесса возникает риск затруднения или ошибки? С точки зрения систематики знаков было бы весьма интересно установить этот момент (не говоря уже о том, какой интерес решение этой проблемы представляло бы для больного!).

Теперь одно или два замечания о понятии означаемого. Синтагматическая конфигурация артикулированных медицинских знаков, разумеется, отсылает к некоторому означаемому. Это медицинское означаемое – некоторое место, точка в пространстве нозографии. Врач соотносит все болезненные симптомы, то есть знаки, с определенной болезнью, занимающей определенное место в рамках нозологии. В таком случае это место в рамках нозологии – просто имя, болезнь как название. По крайней мере, именно так бесспорно обстояло дело при появлении клиники. Это как раз и показал Фуко, осветив роль языка в рождении клиники; по сути, истолковать болезнь – значит дать ей название; и тут все очень усложняется – возникает полная, характерная для языка головокружительная взаимная обратимость означающего и означаемого; болезнь определяется как имя, как согласное действие знаков, но согласное действие знаков может быть ориентировано и осуществлено лишь в названии болезни, и этому круговороту нет конца. Получается, что диагностическое толкование медицинских знаков заканчивается наименованием болезни, означаемое в медицине существует лишь будучи наименованным; именно такой критикой знака сегодня занимаются некоторые философы: мы можем оперировать означаемыми знака или знаков, лишь именуя эти означаемые, но самим актом номинации мы превращаем означаемое в означающее. Означаемое само становится означающим, и, собственно, такая идея приводит к полной реструктуризации всего семиологического пейзажа – поскольку за последние четыре-пять лет мы все лучше и лучше понимаем (хотя еще не видим всех последствий этого), что процесс толкования знака бесконечен и отступление означаемых длится едва ли не беспредельно; теоретически знак никогда нельзя зафиксировать в окончательном означаемом; единственно возможная остановка в процессе его толкования – это та, что диктуется практикой, а не самой семиологической системой. Возьмем два примера. В медицине

остановить этот процесс отступления означаемого, его превращения в означающее способна медицинская практика, поскольку, зафиксировав означаемое как название болезни, мы тем самым превращаем семиологическую систему в терапевтическую проблему, мы пытаемся излечить болезнь, а следовательно, сразу вырываемся из головокружительного круговорота означающего и означаемого благодаря операторности, которая своим вторжением дает выход за рамки смысла. То же самое происходит и в лингвистике: в словаре каждое означающее определяется через другие означающие, то есть одно слово определяется через другие слова; а если мы хотим определить эти другие слова, то придется прибегать опять-таки к другим словам, и круговорот означающего и означаемого неостановим; теоретически, систематически словарь есть нечто невозможное, нечто головокружительное и едва ли даже не демоническое. Тем не менее словарями можно удобно пользоваться именно потому, что в какой-то момент мы прерываем этот бесконечный процесс благодаря вторжению операторного начала, то есть попросту останавливаемся на некоторой дефиниции и пользуемся ею для решения практических, рабочих задач.

Интересно также выяснить, бывают ли в медицинской семиологии предельные случаи, связанные с этой проблемой означаемого, то есть встречаются ли в ней знаки, отсылающие только к себе самим. Мне случайно пришлось столкнуться с болезнью, представляющей из себя некий прогрессивный пигментарный дерматоз; и вот, насколько я понял, в этой болезни, обозначаемой мелкими пятнышками на коже, эти пятнышки не отсылают ни к чему, кроме себя самих; соответственно они не требуют никакого процесса толкования, углубления, интерпретации; болезнь сама оказывается знаком. Быть может, стоит поразмышлять над тем фактом, что кожные болезни всегда сводятся к той или иной болезни знаков. Если эта гипотеза, высказываемая мною по поводу некоторых медицинских знаков, более или менее верна, то в лингвистике эквивалентом была бы так называемая автонимия, то есть саморепрезентация знака.

В заключение я хотел бы поставить проблему языка в форме вопроса. Может показаться, что в пространстве клиники (но, повторяю, я изучал его в основном по книге Фуко, то есть в ту эпоху клиники, которую можно считать архео-

логической) болезнь представляет собой пространство настоящего языка, поскольку здесь есть и субстанция-симптом, и форма-знак (двусторонняя упорядоченность означающих-означаемых); и перемножающий знаки комбинаторный процесс; и номинальное означаемое, как в словарях; и акт толкования-диагноза, который к тому же, как и в случае с языками, требует специального обучения. Последний вопрос состоит в том, действительно ли такой строй знаков является особым языком; это вопрос о *двойном членении* – ибо, как установлено, естественный человеческий язык характеризуется именно своим двойным членением; то есть имеются единицы первого членения – значимые единицы, каждая из которых обладает смыслом (грубо говоря, это слова); а каждая из этих значимых единиц может быть, в свою очередь, разложена на различительные единицы – то есть на фонемы, каждая из которых смысла уже не имеет; именно благодаря этому двойному членению языки могут достигать такого невероятного богатства, используя очень немного элементов; из набора в среднем тридцати фонем для каждого языка можно создавать словари, насчитывающие сто тысяч слов.

Так вот, можно задаться вопросом, подчиняется ли и медицинский язык правилу двойного членения. В некотором смысле я бы ответил – да, поскольку здесь имеются различительные и незначимые единицы, такие знаки, которые сами по себе еще ничего не значат, а лишь комбинируются в значимые единицы, и каждый знак, подобно фонемам, может входить в состав нескольких синдромов; возьму в качестве примера диагноз, который ставили примерно сто тридцать лет назад, используя четыре следующих знака – мышечную слабость, которая могла быть связана с водянкой, бледность, которая могла быть связана с так называемыми (в то время) обструкциями, пятна на теле, которые могли быть связаны с оспой, и опухание десен, которое могло быть вызвано накоплением зубного камня; если же выделить эти знаки из комплекса, в котором они встречаются, и собрать их вместе, то получится другая болезнь – цинга, то есть фактически перед нами знаки, принадлежащие нескольким болезням сразу, и лишь из их сочетания получается специфическое заболевание; по сути, это и есть схема двойного членения.

Последний вопрос, который можно здесь поставить и который является скорее вопросом философско-идеологи-

ческим, состоит в том, не принадлежит ли лингвистика, а следовательно и семиология последних лет, к определенной фазе истории, к определенной идеологии знака. В самом деле, если семиологическая природа болезней – согласно гипотезе Фуко – соответствует определенной истории, то и преимущественное внимание к понятию знака, культивирование этого понятия, вероятно, соответствует определенной идеологической стадии в развитии нашей цивилизации. Но в таком случае откуда же берется согласованность между этой позитивной наукой и такой идеологической наукой, как герменевтика? По сути, в самих терминах клиники XIX века содержится некая медицинская герменевтика. Может ли позитивная наука отождествляться с герменевтикой, которая как-никак тесно связана с определенным идеологическим мировоззрением? На самом деле занятия позитивной наукой, например медициной, по-видимому, не исключают того, что внутри нее продолжают иметь хождение схемы мифического типа, ведь медицинская семиология довольно точно соответствует какой-нибудь схеме анимистского типа: в конечном счете болезнь мыслится как некая личность, изначально таящаяся под кожей, в глубине тела, но подающая знаки, отправляющая сообщения, которые врач должен получать и дешифровывать, почти так же как гадатель; в реальности это мантика. Остается самый последний вопрос: остается ли современная медицина действительно семиологической?

О ЧТЕНИИ

Прежде всего я хотел бы поблагодарить вас за прием. Нас многое связывает, начиная с общего вопроса, которым мы задаемся каждый со своей позиции: *Что значит читать? Как читать? Зачем читать?* Одно лишь нас разделяет, и я не стану пытаться это скрыть: дело в том, что у меня очень давно уже нет никакой педагогической практики; я не знаю, что такое современная школа, лицей, коллеж; а практика преподавания в Школе высших исследований, которая много значит в моей жизни, занимает весьма маргинальное и внесистемное место в рамках высшего образования. Как мне кажется, на конгрессе каждый должен по возможности говорить своим голосом, голосом своей практики; поэтому я не стану силиться присвоить себе, изобразить педагогическую компетенцию, которой у меня нет; буду говорить только о своем частном опыте чтения (а не всякое ли чтение является частным?), о том, как читает тот, кем я являюсь, кем я считаю себя.

По отношению к чтению я нахожусь в сильнейшей доктринальной растерянности: у меня нет никакой доктрины чтения, тогда как мало-помалу вырисовывается некоторая доктрина письма. Иногда эта растерянность доходит до сомнения в том, нужно ли вообще иметь какую-то *доктрину* чтения; быть может, чтение по самой своей сути есть поле множественных, рассеянных практик, не сводимых друг к другу эффектов, а стало быть и чтение чтения, Мета-чтение, само представляет собой лишь осколок мыслей, страхов, желаний, наслаждений, подавлений, о которых лучше было бы говорить по отдельности, следуя множественности секций, образующих этот конгресс.

Не буду преодолевать свою растерянность (да у меня и нет для этого средств), попытаюсь лишь ввести ее в контекст, понять, почему понятие чтения явным образом превосходит мои способности. С чего же начать? Ну, скажем, с того понятия, от которого отправлялась современная лингвистика, – с понятия *релевантного уровня.*

1. Релевантный уровень

Релевантным уровнем в лингвистике называют – или, по крайней мере, называли – ту точку зрения, с которой решено рассматривать, изучать, анализировать столь разрозненный, разнородный комплекс, как язык; только после того как Соссюр решил рассматривать язык с точки зрения смысла и одного лишь смысла, он перестал растерянно топтаться на месте и смог заложить основы новой лингвистики; только после того как Трубецкой и Якобсон решили рассматривать звуки лишь на уровне их смысловой релевантности, они сделали возможным развитие фонологии; только после того как Пропп решился, пренебрегая множеством других возможных соображений, видеть в сотнях народных сказок одни лишь устойчивые ситуации и роли, то есть формы, он стал основоположником структурного анализа повествований.

Итак, если мы сумеем выбрать некоторый *релевантный уровень,* на котором будем изучать чтение, то можно надеяться мало-помалу разработать и лингвистику чтения, семиологию чтения или же (не беря на себя лишних долгов) просто Анализ чтения, анагнозиса – скажем, анагнозологию, почему бы и нет?

К сожалению, у чтения до сих пор не было своего Проппа или Соссюра; релевантный уровень анализа, который облегчил бы работу ученого, найти не удается – по крайней мере, мы не находим его до сих пор: прежние формы релевантности не подходят для анализа чтения, во всяком случае чтение не укладывается в их рамки.

1. В области чтения нет релевантных объектов: глагол *читать,* на первый взгляд куда более транзитивный, чем глагол *говорить,* может насыщаться, катализироваться множеством дополнений; я «прочитываю» тексты, образы, города, лица, жесты, сцены и т.д. Эти объекты столь разнообразны, что я не в силах объединить их ни в какую субстанциальную или даже формальную категорию; я могу найти для них лишь интенциональное единство – читаемый мною объект обоснован единственно моим намерением читать; он просто *подлежит чтению, legendum,* то есть составляет предмет феноменологии, а не семиологии.

2. В области чтения – и это еще более серьезно – нет и собственно релевантных *уровней,* нет возможности описывать разные *уровни* чтения, так как нет возможности соста-

вить их закрытый перечень. Конечно, у чтения графических текстов имеется свое *первоначало:* это обучение грамоте, пониманию письменных слов; но, во-первых, бывают виды чтения (визуальные образы), не требующие обучения, по крайней мере обучения технического, культурного; а во-вторых, освоив это techné[1], уже непонятно на чем остановить процесс углубления и рассеяния чтения – на улавливании смысла? Но какого смысла? Денотативного? Коннотативного? Все это, можно сказать, *этические* артефакты, поскольку денотативный смысл стремится представить себя как смысл простой, истинный, законополагающий (сколько людей погибло ради *единого* смысла!), тогда как коннотация (и в этом ее *моральное* преимущество) позволяет постулировать право на множественность смысла и освободить чтение – но до каких же пределов? До бесконечности: нет такой *структурной* границы, которой замыкалось бы чтение; я могу и раздвинуть до бесконечности границы подлежащего чтению, постановить, что в конечном счете чтению подлежит *все* (сколь бы неудобочитаемым оно ни казалось), а могу и наоборот, решить, что в глубине каждого, даже задуманного в высшей степени удобочитаемым текста, остается нечто недоступное чтению. *Умение читать* поддается описанию и проверке на начальной своей стадии, но очень скоро у него не оказывается ни дна, ни ступеней, ни правил, ни пределов.

Можно, конечно, считать, что в этих трудностях с нахождением *релевантного уровня,* который позволил бы заложить основы систематического Анализа чтения, виноваты мы сами, так как нам не хватает таланта. Но можно также предположить, что дерзкая *не-релевантность*[2] в каком-то смысле образует врожденный признак чтения: по самому его статусу в нем есть нечто такое, что сбивает с толку анализ его объектов и уровней и подрывает всякие поиски релевантного уровня для Анализа чтения – а может быть, даже и само понятие релевантности (ибо то же самое, судя по всему, происходит ныне в лингвистике и нарратологии). Думается, я могу назвать это «нечто» довольно банальным образом – это Желание. Именно потому, что чтение всегда проникнуто Желанием (или же Отвращением), анагнозоло-

[1] Искусство *(греч.).– Прим. перев.*

[2] Impertinence – 1) дерзость, неприличие, 2) нерелевантность. – *Прим. перев.*

гия и оказывается столь трудной, если не невозможной, – во всяком случае, может случиться, что она сложится не там или, по крайней мере, *не совсем* там, где мы ждем; по привычке (недавней) мы ждем, что она возникнет где-то ближе к структуре; и отчасти мы правы – чтение всегда происходит внутри некоторой структуры (хотя бы даже множественной, открытой), а не в псевдосвободном пространстве псевдоспонтанности; не бывает чтения «природного», «стихийного», чтение не *выходит за рамки* структуры, оно покорно ей, нуждается в ней и соблюдает ее; но оно ее извращает. Чтение – это такой телесный жест (ибо, конечно же, мы читаем телом), которым одновременно и устанавливается и извращается порядок тела, – внутреннее дополнение к перверсии.

2. Вытеснение

Не буду ставить прямо проблему обличий, которые может принимать желание чтения; в частности, не могу ответить на раздражающий вопрос – почему французы сегодня не желают читать? Почему, насколько известно, пятьдесят процентов из них ничего не читают? Наше внимание может привлечь к себе другое – если желание читать есть, то какие следы оно оставляет в самом процессе чтения? Прежде всего, это явления *вытеснения* при чтении. Мне приходят на ум два таких явления.

Первое вытекает из тех требований (непосредственно социальных или же интериоризованных через множество посредующих инстанций), которые превращают чтение в *долг,* когда самый акт чтения диктуется некоторым законом – даже не акт чтения, а, так сказать, *факт начитанности,* почти ритуальный знак посвященности. Я, стало быть, говорю не об «инструментальном» чтении, необходимом для приобретения тех или иных знаний или навыков, когда жест чтения исчезает в акте познания; я говорю о чтении «свободном», которое, однако же, является обязательным: *это нужно прочитать* («Принцессу Клевскую», «Анти-Эдипа»)[1]. Откуда же такой закон? От разных инстанций, у каждой из которых свое ценностно-идеологическое основание: скажем, активному авангардисту *нужно прочитать* Батая и Арто. Долгое время, когда чтение носило строго элитарный характер, имелось чтение, обязательное для всех;

---

[1] Роман г-жи де Лафайет; трактат Ж.Делёза и Ф.Гваттари.– *Прим. перев.*

по-видимому, крушение гуманистических ценностей положило конец таким обязанностям – на их место пришли обязанности частичные, обусловленные «ролью», которую субъект признает за собой в современном обществе; закон чтения исходит теперь не от вечных ценностей культуры, а от другой, странной (во всяком случае, довольно загадочной) инстанции, расположенной на грани Истории и Моды. Я хочу сказать, что бывают групповые законы, микрозаконы, от которых нужно иметь право избавиться. Или иначе: свобода чтения, которой нужно добиваться любой ценой, – это *также* и свобода не читать. Кто знает, быть может некоторые вещи преобразуются, происходят (в труде, в истории исторического субъекта) не только потому, что человек прочел некоторые книги, но и потому, что некоторые книги он забыл прочесть по этакой читательской беззастенчивости? Или иначе: при чтении Желание не может быть отделено – чего бы это ни стоило институциям – от свойственных ему негативных позывов.

Второй феномен вытеснения – это, пожалуй, Библиотека. Разумеется, нет речи о том, чтобы отрицать библиотеку как институцию или же не придавать значения ее необходимому развитию; речь всего лишь о признании, что следы вытеснения заключены в неизбежном и фундаментальном признаке любой публичной (или просто коллективной) Библиотеки, – в ее *искусственном составе.* Вообще искусственность не есть фактор вытеснения (в Природе нет ничего особенно освобождающего); но искусственность Библиотеки подрывает Желание читать по двум причинам.

1. Каковы бы ни были ее размеры, по самому своему статусу Библиотека бесконечна, поскольку всегда оказывается (сколь бы хорошо ни была задумана) одновременно и недостаточной и избыточной по сравнению с читательским запросом: тенденция такова, что желаемой книги в ней никогда не оказывается, зато вам предлагают какую-то другую; Библиотека – это пространство подменных желаний; по сравнению с увлекательным процессом чтения она представляет собой реальность, в том смысле что призывает Желание к порядку; она всякий раз и слишком велика и слишком мала – фундаментально неадекватна Желанию; чтобы получать от Библиотеки удовольствие, удовлетворение, наслаждение, субъект должен отказаться от излияний своего Воображаемого; он вынужден пережить эдипов ком-

плекс – его приходится переживать не только в четырехлетнем возрасте, но и каждый день в жизни, когда я чего-то желаю. В данном случае законом, кастрацией служит само обилие книг.

2. Библиотека – это пространство для посещения, а не для обитания. В нашем языке, вообще-то, как говорят, хорошо составленном, стоило бы иметь два разных слова – одно для библиотечной книги, другое для *книги-у-себя-дома* (дефисы означают, что это автономная синтагма, референтом которой служит особый специфический предмет); одно для книги, «выданной на время», чаще всего при посредстве какой-то бюрократической или образовательной инстанции, а другое для книги схваченной, выловленной, извлеченной из множества других и прижимаемой к груди словно фетиш; одно слово для книги, составляющей предмет долга (ее нужно вернуть), а другое для книги, составляющей предмет желания или непосредственной (ничем не опосредованной) просьбы. В домашнем, непубличном пространстве книга полностью лишается *показных* функций – социальных, культурных, институциональных (если не считать журнальных столиков для гостей, заваленных книгами-отбросами). Конечно, и домашняя книга не представляет собой чистый фрагмент желания: обычно она проходит через посредство инстанции, которой не очень-то свойственна чистота, – денег: книгу пришлось купить, а значит, не покупать других; но дело обстоит так, что даже и деньги оказываются средством выявления желаний – а Институция нет; *купить книгу* может быть выявлением желания, *взять ее в библиотеке* – безусловно нет; в утопическом обществе Фурье книги не стоят почти ничего, но все же их приобретение опосредуется какой-нибудь символической суммой – так они покрываются категорией *Траты,* и потому срабатывает желание, в человеке что-то разблокируется.

3. Желание

Какое же Желание проявляется в чтении? Желание не может быть названо, даже высказано (в отличие от Просьбы). Однако несомненно, что у чтения есть своя эротика (при чтении желание присутствует вместе со своим объектом, что и составляет определение эротики). Чистейшей аллегорией этой эротики является, пожалуй, тот эпизод из «Поисков утраченного времени» Пруста, где юный

Рассказчик читает, запершись в уборной комбрейского дома (чтобы не видеть страданий бабушки, которой в шутку сказали, что ее муж пошел пить коньяк...): «Я шел поплакать наверх, под самую крышу, в комнатку рядом с классной, где пахло ирисом и куда вливалось благоухание дикой черной смородины, росшей среди камней ограды и протягивавшей цветущую ветку в растворенное окно. Имевшая особое, более прозаическое назначение, эта комната, откуда днем мне была издали видна даже башня замка Русенвиль-ле-Пен, долгое время служила мне, – разумеется, оттого, что только там я имел право запираться на ключ, – убежищем, где я мог предаваться тому, что требует ненарушимого уединения: где я мог читать, мечтать, блаженствовать и плакать»[1].

Таким образом, чтение-желание предстает отмеченным двумя основополагающими признаками. Читая взаперти, превращая чтение в акт абсолютно отдельный, потайной, в котором отменяется весь внешний мир, читатель – тот, кто читает, – совпадает с двумя другими субъектами (собственно, оба они близки между собой), чье состояние также требует резкой отделенности от окружающих: с влюбленным и мистиком; Тереза Авильская считала именно чтение заменой мысленной молитвы, а влюбленный субъект, как мы знаем, характеризуется уходом от реальности, неинвестированностью во внешний мир. Тем самым лишний раз подтверждается, что читающий субъект – это субъект, всецело сместившийся в регистр Воображаемого; для него вся экономика удовольствия состоит в том, чтобы лелеять свое дуальное отношение с книгой (то есть с Образом), замыкаясь с нею наедине, припадая к ней, *утыкаясь в нее носом,* если можно так сказать, подобно тому как ребенок припадает к матери, а Влюбленный прикован к любимому лицу. Комнатка, пахнущая ирисом, – это не что иное, как замкнутость Зеркала, где осуществляется райское слияние субъекта и Образа-книги.

Второй конститутивный признак чтения-желания, как прямо говорит нам прустовский эпизод с уборной, состоит в том, что при чтении присутствуют вперемешку, в свернутом виде все виды телесного волнения: зачарованность, незаполненность, боль, сладострастие; в ходе чтения тело ока-

---

[1] M.Proust, *A la recherche du temps perdu,* Paris, Gallimard, «Bibl. de le Pléiade», I, 12 [1954]. [Перевод Н.Любимова. – *Прим. перев.*]

зывается смятенным, но *не раздробленным* (иначе чтение не относилось бы к Воображаемому). Однако в прустовском эпизоде прочитывается, вычитывается и нечто более загадочное: сладострастное чтение как-то связано с анальностью; один и тот же метонимический процесс связывает вместе чтение, экскременты и, как мы видели, деньги.

А теперь, не выходя из читальни, поставим вопрос: бывают ли иные виды читательского удовольствия? Возможна ли какая-то типология таких удовольствий? Как мне представляется, есть по крайней мере три типа удовольствия от процесса чтения – точнее, три пути, которыми Образ чтения может захватывать читающего субъекта. В первом случае субъект находится в фетишистском отношении с читаемым текстом: ему доставляют удовольствие слова, отдельные слова и сочетания слов; в тексте вырисовываются участки-изоляты, которые поглощают, затягивают субъекта своим очарованием; это чтение метафорического или поэтического типа; нужно ли долго изучать язык, чтобы ощущать такое удовольствие? Вряд ли: даже совсем маленький ребенок, на стадии лепета, переживает эротику слова – орально-звуковую практику, которой может завладеть влечение. Во втором, противоположном случае читателя как бы все время тянет вперед, к концу книги, более или менее скрытая сила напряженного ожидания; книга мало-помалу пожирается, и в этом нетерпеливо-увлеченном ее расходовании заключается наслаждение; речь идет, разумеется, прежде всего о метонимическом удовольствии от всякого повествования, но не забудем, что знания или идеи тоже могут рассказываться, подчиняясь процессу напряженного ожидания развязки; поскольку же это удовольствие явным образом связано с такими процессами, как слежение за развертывающимся и разоблачение сокрытого, то можно предположить, что оно как-то сродни подслушиванию первосцены; я хочу *застать врасплох,* изнемогаю от ожидания – чистейший образ наслаждения, в том смысле что оно не связано с удовлетворением желания; кстати, стоило бы исследовать и обратные явления блокировки, отвращения от чтения: почему мы не дочитываем книгу? Почему Бувар, вздумав заняться Философией Истории, не может «закончить знаменитое «Рассуждение» Боссюэ»?[1] Кто тут виноват – Бувар или Боссюэ? Существуют ли значимые для всех механизмы привлекательности?

[1] Gustave Flaubert, *Œuvres,* Paris, Gallimard, «Bibl. de le Pléiade», p. 819.

Существует ли эротическая логика Повествования? Структурный анализ повествования должен поставить проблему Удовольствия: как мне кажется, у него уже есть для этого средства. Наконец, третий тип читательского приключения (я называю приключением то, как с читателем «приключается» удовольствие) – это, можно сказать, чтение-Письмо; чтение служит проводником Желания писать (ныне мы твердо выяснили, что существует особое наслаждение от письма, хотя для нас в нем еще много загадочного); мы вовсе не обязательно желаем писать *так, как* автор, которого нам нравится читать; наше желание – это просто желание, которое испытывал написавший это; или иначе – мы желаем того желания читателя, которое испытывал автор, когда писал, мы желаем того *люби-те-меня,* что заключено в любом письме. Это очень четко выразил писатель Роже Лапорт: «Чистое чтение, которое не влечет за собой другого письма, – для меня нечто непонятное... Чтение Пруста, Бланшо, Кафки, Арто вызывало у меня желание не писать об этих авторах (или даже, добавлю от себя, писать *как они*), а просто *писать».* В такой перспективе чтение есть подлинное производство – не создание внутренних образов, проекций, фантазмов, а в буквальном смысле *труд:* потребляемый продукт возвращается в процесс производства, в желание производства, и начинает разворачиваться целая цепь желаний, где каждый акт чтения равнозначен порождаемому им акту письма, и так до бесконечности. Является ли такое удовольствие от производства элитарным, доступным одним лишь потенциальным писателям? В нашем обществе – обществе потребления, а не производства, обществе чтения, видения и слышания, а не письма, смотрения и слушания, – все устроено так, чтобы блокировать ответный жест: любители письма рассеяны, вынуждены таиться, задавлены множеством стеснений, в том числе и внутренних.

Это общая проблема цивилизации; мое же глубокое и постоянное убеждение состоит в том, что мы никогда не сможем освободить акт чтения, если одновременно не освободим акт письма.

4. Субъект

Еще до возникновения структурного Анализа было уже много споров о различных точках зрения, которые может занимать автор, рассказывая историю – или просто высказывая текст. Один из способов приобщить читателя к тео-

рии Повествования и вообще к Поэтике заключается, по-видимому, в том, чтобы рассматривать его самого как занимающего некоторую точку зрения (или несколько точек зрения подряд); иначе говоря, рассматривать читателя *как персонажа,* превращать его в одного из персонажей (даже не обязательно привилегированного) повествования и/или Текста. Это было показано на материале греческой трагедии: читатель является таким персонажем, который присутствует, пусть и скрытно, при сцене и один лишь понимает то, чего не понимает ни один из партнеров по диалогу; у него двойной (а значит, в потенции и множественный) слух. Иначе говоря, специфическим местом читателя является *параграмма,* идея которой преследовала Соссюра (и он, ученый, чувствовал, что прямо-таки сходит с ума, когда оказывается всецело и исключительно читателем): «настоящее» чтение, осознанно утверждающее себя, оказывается чтением безумным – не потому, что оно придумывает невероятные («противные смыслу») смыслы, не потому, что оно «бредовое», а потому, что при таком чтении воспринимается одновременная множественность смыслов, точек зрения, структур, как бы пространство, простирающееся за пределы действия законов, которыми запрещаются противоречия (постулацией такого пространства как раз и является «Текст»).

Эта воображаемая фигура тотального читателя – то есть читателя всецело множественного, параграмматического – может быть полезна тем, что позволяет ощутить своеобразный Парадокс читателя: общепризнанно, что читать – значит декодировать буквы, слова, смыслы, структуры, и это бесспорно; но по мере того как актов дешифровки становится все больше (поскольку чтение в принципе бесконечно), по мере того как со смысла снимаются ограничения, поскольку чтение начинает двигаться без тормозов, читатель – и в этом его структурное призвание – оказывается в диалектически противоположной роли: в конечном итоге он не декодирует, а до-кодирует; он не дешифрует, а производит, накладывает друг на друга различные языки, он бесконечно и неустанно пронизывается ими; его суть в этой пронизанности.

Но именно таково положение и человеческого субъекта вообще, как пытается его постичь психоаналитическая эпистемология: это уже не мыслящий субъект идеалистической философии, а субъект, лишенный всякого единства, поте-

рянный в двойном неузнавании – неузнавании своего бессознательного и своей идеологии, – и получающий поддержку лишь от коловращения языков. Я хочу сказать, что читатель – это субъект в целом, что поле чтения – это поле абсолютной субъективности (в том материалистическом смысле, который может теперь получить этот старый идеалистический термин): любое чтение происходит от субъекта и отделено от него лишь редкими и тонкими опосредованиями (обучением грамоте, кое-какими риторическими правилами), пройдя которые субъект очень быстро вновь обретает себя, индивидуальную структуру своего желания, перверсии, паранойи, воображаемого, невроза – а также, конечно, и свою историческую структуру, свою отчужденность идеологиями и стандартными кодами.

Итак, надеяться на появление Науки о чтении, Семиологии чтения имеет смысл лишь при том условии, что однажды возникнет – противоречие в терминах – Наука о Неисчерпаемости, о бесконечном Смещении; чтение *как раз и есть* такая энергия, такое действие, которым в этом тексте, в *этой* книге улавливается именно то, «что не поддается исчерпывающему описанию категориями Поэтики»[1]; коротко говоря, чтение – это непрерывное *истечение,* в ходе которого структура, с терпением и пользой описываемая структурным Анализом, обречена обрушиваться, разверзаться, теряться, подобно всякой логической системе, которую *в конечном счете* ничто не в силах замкнуть, – оставляя нетронутым лишь то, что следует назвать субъективно-историческим процессом; чтение – это когда структура приходит в смятение.

---

[1] Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Paris, Ed. du Seuil, coll. «Points Essais», 1972, p. 107.

ПРЕДИСЛОВИЕ К «СЛОВАРЮ АШЕТТ»

Что может быть благоразумнее, чем словарь? Он информирует, дает сведения, даже учит, если взять на себя труд его читать, а не только заглядывать в него для справок; без долгих речей, без пустой риторики он строго, демократично, каждому желающему выдает знание. И однако же эта крепко сбитая, даже в чем-то упрощенная вещь (если учесть, из какого сложнейшего сплетения фактов, понятий, материй состоит мир) молчаливо ставит перед нами (нет ничего менее болтливого, чем словарь) важнейшие, острейшие, быть может даже самые головокружительные проблемы, которые дано знать и обсуждать человеческому уму.

Первая из них связана с бесконечностью слов в языке. Никто не знает, из скольких слов состоит французский язык. Язык меняется с каждой минутой, в каждом новом месте, по ходу произнесения бесчисленных новых речей; иногда такое новое слово (или даже не новое, а просто «перевранное» старое) разносится, распространяется, «приживается», его можно уловить и ввести в словарь (возможно, впрочем, что оно оттуда скоро исчезнет). Словарь непрерывно борется с временем и пространством (социальным, региональным, культурным), но всякий раз терпит поражение; жизнь всегда шире и быстрее, она берет верх – не над языком, а над его кодификацией. Поэтому требуются все новые и новые словари. Поэтому также при создании каждого нового словаря вновь возникает идея «главного»: коль скоро все множество слов необъятно, зафиксируем какой-нибудь релевантный уровень (в зависимости от специальности словаря или читательской аудитории), который избавит нас от тревожной бесконечности и позволит создать словарь законченный в силу отборности своего словника; возможность работать с ним – великое облегчение; но не будем обманываться – он составляет лишь небольшую надводную часть айсберга. Во всяком случае, зная это, мы можем разглядеть в скромном предмете, который многие считают лишь про-

стым справочным инструментом, главную загадку вселенной – ее бесконечность или, пользуясь не столь метафизическим словом, ее *неуловимость.*

Теперь второй источник головокружения. Мы собрали слова, дали им дефиниции – получается словарь. Мы собрали вещи (разумеется, обладающие именами), дали им описание – получается энциклопедия. Иногда, как в настоящем словаре, обе операции сочетаются вместе, получается словарь слов и вещей, энциклопедический словарь. Хотя взаимодополнительность обеих операций – нормативной (определить употребление слов) и дескриптивной (описать особенности вещей) – ощущалась у нас уже начиная с XVII века, подобных словарей-энциклопедий как будто немного. Это довольно парадоксальный факт: ведь на самом деле – и здесь открывается сложнейший философский спор – каждое слово влечет за собой вещь или целое скопище вещей, но также и каждая вещь может существовать для людей лишь будучи покрыта, освящена, признана некоторым словом. Слова отсылают к вещам? Да, но одновременно также и к другим словам. Поэтому разделение слов и вещей как двух обособленных и иерархически соотнесенных уровней является историческим явлением, что показал М.Фуко. Это разделение означает, что мы встаем на позицию реализма, который признает вещь в себе, вне говорящего о ней субъекта, а из слова делает простой инструмент коммуникации; такому воззрению в средние века противилась номиналистская традиция, побежденная, как известно, духом новоевропейской культуры. Со времен победы реализма мы полагаем, что, с одной стороны, говорим, а с другой – изготовляем вещи; с одной стороны, что-то произносим, украшаем и идеализируем, а с другой – что-то строим, производим, продаем, присваиваем; по одну сторону – искусство (слова), по другую – наука (факты). Хотя словарь са́м является историческим продуктом такого буржуазного рассудка, но если приглядеться, то он его расшатывает: ведь для того чтобы описать вещь, перейти от слова к вещи, требуются другие слова, и так до бесконечности. Загляните хотя бы в настоящий словарь: что такое «лицо»? Часть черепа. Но что такое «часть», «череп»? По какому праву вы останавливаетесь здесь, а не идете дальше? Где кончаются слова? Что находится за ними? Язык – не только привилегия человека, но и его тюрьма. Об этом и напоминает нам словарь.

Наконец, третье удивительное свойство этой скромной, как считают, вещи: словарь выходит за рамки своей *инструментальности.* Мы полагаем, что он – необходимое орудие познания, и это правда; но он также и машина, производящая грезы; порождая сам себя, от слова к слову, он в конечном счете сливается с нашей способностью воображения. На словарной странице – или на нескольких страницах, которые все время так хочется листать, – перед нашим сознанием или зрением (если есть иллюстрации) проходят сильнейшие проводники грезы: материки, люди, эпохи, орудия, всевозможные явления Природы и общества. Драгоценный парадокс: словарь одновременно и позволяет нам осваиваться, привыкать, и заставляет блуждать среди незнакомого; он и укрепляет знание, и дает толчок воображению. Каждое слово – словно корабль: поначалу оно кажется закрытым, плотно запертым в своей точно пригнанной арматуре; но очень легко оно само собой пускается в плавание, устремляется к другим словам, другим образам, другим желаниям; так получается, что словарь наделен поэтической функцией. Малларме и Франсис Понж приписывали ему утонченную творческую силу. Поэтическое воображение всегда отличается четкостью, и в четкости словаря – источник той радости, с какой читают его поэты и зачастую дети.

К этим философским и поэтическим функциям следует прибавить ту ярчайшую роль, которую играет словарь в рамках исторически определенного общества, где мы живем. Во Франции словарь в разных своих формах был участником крупнейших идейных битв. Родившись в XVI веке, то есть на заре нового времени, он динамично, зачастую пристрастно следовал тем завоеваниям, которых добивался дух объективности, а стало быть и терпимости; посредующая инстанция общедоступного знания, он принимал участие в образовании демократической познавательной практики. Ныне, однако, встает новый вопрос. Распространение знаний зависит теперь не только от книг (а значит, и словарей), но также (главным образом?) от так называемых масс-медиа; а поскольку оно носит характер массовый, подвижный и неустойчивый (ибо осуществляется посредством речи, а не письма), то знание приобретает некую ложную естественность; мы не столько говорим, сколько слушаем, незаметно пропитываемся услышанным, переходим от одной приблизительной идеи к другой, ничего не подвергая про-

верке; слова становятся бессознательными мифами, поступая на службу к той мягкой (поскольку анонимной) власти, какой обладают ныне пресса, радио, телевидение; нам говорят все больше и больше, мы же говорим все хуже и хуже.

Словарь призывает нас к порядку. Он говорит нам, что настоящее общение, честный обмен мнениями возможны лишь при строгом использовании тонких нюансов языка. Иногда я слышу, как некоего автора упрекают в том, что он пишет на «специальном жаргоне»; мне хочется ответить таким людям словами Валери: «Вы что, из тех людей, для кого не существует словарь?» Словарь напоминает нам, что язык не дан нам раз навсегда от рождения; что никто сам по себе не является образцом ясности; что доброкачественное общение не может быть плодом словесной вялости; одним словом, что каждый из нас должен бороться с языком, что эта борьба длится непрестанно, что для нее нужно оружие (такое, как словарь), – настолько обширен, могуч и хитер наш язык. То, что словари упорно живут и обновляются, что их создают и изготовляют с величайшей заботой, – все это говорит о том, они заключают в себе какой-то обет перед обществом: раз уж конфликты между людьми неизбежны (как нас в том уверяют), то пусть хотя бы они никогда не вспыхивают из-за словесных недоразумений. Слова, увы, не бывают ни правдивы, ни ложны, ибо язык не властен доказывать собственную истинность; но они могут быть *верными,* как ноты, – и вот к такой музыке языковых отношений и призывает нас хороший словарь.

ИСТОЧНИКИ ТЕКСТОВ

Переводы, помещенные в настоящем сборнике (почти все они публикуются впервые), соответствуют французскому собранию сочинений Р.Барта: Roland Barthes, *Œuvres complètes,* t. 1-3, Paris, 1993-1995. Ниже указываются источники первых публикаций оригинальных текстов.

«Система Моды»: Roland Barthes, *Le système de la Mode,* Paris, Seuil, 1967.

«Проблема значения в кино»: «Le probleme de la signification au cinéma», *Revue internationale de filmologie,* X, 32-33, janvier-juin 1960.

«К психосоциологии современного питания»: «Pour une psycho-sociologie de l'alimentation contemporaine», *Annales,* septembre-octobre 1961.

«Фотографическое сообщение»: «Le message photographique», *Communications,* n° 1, 4ᵉ trimestre 1961.

«Дендизм и Мода»: «Le dandysme et la Mode», *United States Lines Paris Review,* juillet 1962.

«Структура "происшествия"»: «Structure du fait divers», *Médiations,* 1962.

«Рекламное сообщение»: «Le message publicitaire», *Les Cahiers de la publicité,* n° 7, juillet-septembre 1963.

«Семантика вещи»: «Sémantique de l'objet», *Arte e cultura nella civilità contemporanea,* Firenze, 1966. (Доклад на конференции «Искусство и культура в современной цивилизации», Венеция, сентябрь 1964).

«Дискурс истории»: «Le discours de l'Histoire», *Information sur les sciences sociales,* VI, n° 4, septembre 1967.

«Общество, воображение, реклама»: «Société, imagination, publicité», in *Publicità e televisione,* Roma, 1968.

«Лингвистика дискурса»: «La linguistique du discours», in *Signe, langage, culture,* Mouton, 1970.

«*Писать* – непереходный глагол?»: «*Ecrire,* verbe intransitif?», in *The Languages of Criticism and the Sciences of Man: The Structuralist Controversy,* London and Baltimore, 1970. (Доклад на конференции в университете Джонса Хопкинса, 1966).

«Мифология сегодня»: «La mythologie aujourd'hui», *Esprit,* avril 1971 (под заголовком «Изменить сам объект»).

«Семиология и медицина»: «Sémiologie et médecine», in *Les Sciences de la folie,* Mouton, 1972.

«О чтении»: «Sur la lecture», *Le français contemporain,* n° 32, janvier 1976. (Вступительный доклад на конференции в Люшоне, 1975).

«Предисловие к "Словарю Ашетт"»: «Préface au *Dictionnaire Hachette»,* *Dictionnaire Hachette,* Paris, 1980.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН[1]

[1] В указатель не включены имена, фигурирующие лишь внутри анализируемых автором примеров из культурного материала (в цитатах и т.д.).

СОДЕРЖАНИЕ

Ролан Барт

СИСТЕМА МОДЫ
СТАТЬИ ПО СЕМИОТИКЕ КУЛЬТУРЫ

Оформление
Олег Осинин

Компьютерная верстка
Александр Лубенченко

Лицензия №060432 от 23.03.99
Подписано в печать 05.03.03
Формат 84х108/32
Тираж 4000 (1–2500) экз.
Заказ №7893

Издательство им. Сабашниковых
119270, Москва, Фрунзенская набережная, 38/1

Отпечатано в ППП Типография "Наука"
121099, Москва, Шубинский пер., 6

По вопросам распространения обращаться по
тел. 242-59-63